

Werckmeister Harmonies – brudd og skapelse – tankens møte med kraftbildet



En analyse av Béla Tarrs *Werckmeister Harmonies* med utgangspunkt i kognitivistisk filmteori og poststrukturalistisk filosofi. Masteroppgave ved institutt for informasjons- og medievitenskap. Rolf Eirik Osland. Vår 2007.



Innholdsfortegnelse:

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Forord | 3 |
| Anslag | 4 |
| Kapittel 1: Innledning | 5 |
| Béla Tarr | 5 |
| <i>Werckmeister Harmonies</i> | 6 |
| Resepsjonen av <i>Werckmeister Harmonies</i> | 7 |
| Forståelse og ikke-forståelse, tilnæringsmåte | 9 |
| Kognitivism og poststrukturalisme | 11 |
| Problemstilling | 14 |
| Opplegg for oppgaven | 14 |
| Kapittel 2: Kognisjon og ortodoks gjenkjennelse | 16 |
| Kognitivism | 16 |
| Film og fortelling | 17 |
| Skjema | 19 |
| Skjema, gjenkjennelse og poststrukturalisme | 20 |
| Det ortodokse tankebildet – en skjematisk grunnstruktur | 22 |
| Kognitivismen og det ortodokse tankebildet | 24 |
| Kapittel 3: <i>Werckmeister Harmonies</i> – narrative sammenhenger og ortodoks innhenting | 27 |
| Den lange tagningen | 27 |
| Sammenhenger | 32 |
| Løse koblinger og innhentingsproblemer | 40 |
| Kapittel 4: <i>Werckmeister Harmonies</i> – kraftbildet og det ortodokse tankebildets utside | 45 |
| Utsidige sammenhenger | 45 |
| Gilles Deleuze og ikke-narrative bilder | 46 |
| <i>Werckmeister Harmonies</i> , optiske bilder og kraftbildet | 52 |
| Noen typer kraftbilder | 58 |
| Valuska, seeren og perspektivene | 61 |
| Andreas Werckmeister: Harmonier uten forankring | 64 |
| Kapittel 5: Forskjell og identitet, negasjon og positivitet – teoretiske utdypninger | 70 |
| <i>Werckmeister Harmonies</i> og seeropplevelsen | 70 |
| Første forklaring: Innhentingens negative dialektikk, perspektivene | 71 |
| Andre forklaring: En positiv bevegelse – tanken uten bilde | 75 |
| Kapittel 6: Konklusjon | 81 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Oppsummering – brudd og skapelse _____ | 81 |
| Poststrukturalisme vs. kognitivismen – å snakke om det estetiske _____ | 83 |
| Kilder _____ | 87 |
| Litteratur: _____ | 87 |
| Internettkilder: _____ | 92 |
| Filmer av Béla Tarr: _____ | 92 |
| Andre filmer: _____ | 93 |

Forord

Takk til alle som har bidratt til dette prosjektet:

Til Peter Larsen for kyndig veiledning. Spesiell takk til min far Oddgeir Osland for mange gjennomlesninger og gode innspill, og til min mor Petrin Hege Eide både for faglige råd og støtte. Takk til Michael C. Allen som i sin tid introduserte meg for Béla Tarrs fabelaktige film, til Fredrik Langeland for korrekturlesning, Dagfinn Ritland for mange interessante filmdiskusjoner og til Torgeir Uberg Nærland for nøye proposjonerte kaffepauser. Stor takk til min medsammensvorne, Hans Jacob Ohldieck, for korrektur, kommentarer og gode råd. Til sist, men mest, ønsker jeg å takke min samboer, kjæreste og beste venn, Trine Flattun Rogndokken. Hun har vært denne oppgavens viktigste bidragsyter, faglig og på alle andre måter, blant annet gjennom å ta meg med til bråkete Paris, noe som gav meg den stillheten jeg trengte for å gjøre unna dette prosjektet på normert tid.

Rolf Eirik Osland, 01.06.2007



Anslag

Et sirkus ruller inn i den lille byen. Hovedattraksjonen er en gigantisk hval og en mystisk Prins. Onkel Karsci forteller Valuska at det, på grunn av hvalen, også har ankommet noen menn med toget: ”Noen sier det er minst tre hundre av dem, andre at det bare er to, og at hele attraksjonen er det mest skremmende du kan se. De sier også at det hele er et dekke for andre ting, at når natten kommer vil de sveipe ned de fredfulle innbyggerne. Og at hvalen ikke har noe med det å gjøre. Men i neste øyeblikk at hvalen er årsak til det hele. Det som er sikkert er at de allerede røver, de knuste vinduene i klesforretningen.” Det skjer noe i byen etter sirkusets ankomst. Stadig større folkemengder samler seg på plassen sirkuset befinner seg på. De som blir holdt utenfor folkesamlingen er kritiske og redde. Politimesteren og fru Tünde forsøker å etablere et ordensprosjekt for å få slutt på bråket. Ryktene går og ingen vet noe sikkert. Hva er det som er i ferd med å skje? Andre natt etter sirkusets ankomst overhører Valuska Prinsen, en skygge på veggen, messe om vold og ødeleggelse til sirkusets to andre arbeidere. Rett etter braker det løs. Flere hundre menn går til angrep på det lokale sykehuset, de ødelegger alt de kommer over og banker opp de syke innlagte. Til slutt kommer militæret inn for å skape ro og orden i den allerede oppløste byen. Hva er egentlig sammenhengen mellom alle disse hendelsene? Hvem er Prinsen og hvem er hvalen? Hva vil de? Hva betyr de? Innbyggernes usikkerhet blir også seerens.

Kapittel 1: Innledning

Béla Tarr

Jeg skal i det følgende diskutere den ungarske regissøren Béla Tarrs (1955) film *Werckmeister Harmonies* (*Werckmeister Hármóniak*) fra 2000. *Werckmeister Harmonies* kan sies å tilhøre Béla Tarrs andre epoke.¹ Den første epoken starter med debutten *Family Nest* (*Családi tüzfésze*) i 1979, og fortsetter med *The Outsider* (*Szabadgyalog*, 1981) og *The Prefab People* (*Panelkapcsolat*, 1982). Disse første filmene er sosialrealistiske og nærmest dokumentariske i stilen. Med *Almanac of Fall* (*Őszi almanach*, 1985) ser vi en tydelig endring hos Tarr, samfunnskritikken fremstilles ikke lenger nakent og eksplisitt, men blir ikledd en estetisk drakt. Etter at Béla Tarr i 1987 innleder samarbeidet med forfatteren László Krasznahorkai og lager filmen *Damnation* (*Kárhozat*, 1987), kan vi si at vi befinner oss i en ny epoke i Tarrs filmskaperverk. Denne epoken blir ofte sett på som post-tarkovskijsk (en parallell Tarr selv ikke liker), og er kanskje mest kjent for sine ekstremt lange tagninger.² *Sátántángo* (1994) vil bli stående som selve innbegrepet på Tarrs stil i denne andre perioden, det er en kompromissløs film på over syv timer som har fått de få som har sett den til å juble. Susan Sontag skrev for eksempel: "Devastating, enthralling for every minute of its seven hours. I'd be glad to see it every year for the rest of my life."³ I sin polemikk mot dagens film trekker Sontag frem Béla Tarr som en av de få viktige filmskaperne i verden i dag.

Det siste⁴ resultatet av denne egenartede estetikken var kortfilmen *Prologue*, som Tarr gjorde til kortfilmantologien *Visions of Europe* (2004), hvor noen av Europas fremste regissører ble bedt om å gi et bidrag som viser "deres" Europa. *Prologue* er gjort i én tagning, et langt tracking shot som beveger seg langs en kø med mennesker i et rolig tempo. Etter flere minutters filming av de slitne og fillete menneskene som står der, stopper kamera opp, panorerer mot venstre og viser oss hva målet for køen er: en matutdeling. Dette er altså Béla Tarrs Europa. Selv før vi ser kvinnen i skranken som deler ut mat, gir filmen følelsen av at det er noe viktig ved denne køen, de furede menneskene i ventende positurer, mangelen på

¹ Om disse to "epokene" se for eksempel Jared Rapfogel i *Cineaste* (Spring 2006:31).

² Tagningene er som vi skal se bemerkelsesverdig lange, også i kunstfilm-sammenheng. Blant annet har Gus van Zant sagt seg direkte influert av Béla Tarrs måte å lage film på, noe som er helt tydelig i hans nyere filmer: *Gerry* (2002), *Elephant* (2003), og *Last days* (2005).

³ Sitert i *Senses of Cinema* (January 2001).

⁴ Béla Tarr deltok på årets (2007) konkurranseprogram i Cannes med filmen *The Man from London* (*A Londoni Férfi*). Det var lenge usikkert om den ville nå festivalstart, men filmen ble ferdigstilt akkurat i tide. Visningen i Cannes (23.mai) er foreløpig den eneste visningen som har vært.

kommunikasjon dem imellom, måten blikkene deres er rettet på. Uten dialog eller handling, klarer Tarr å løfte frem denne hverdagslige situasjonen og fremstille den som om det i denne er noe veldig stort og overveldende som står på spill. I dette finner vi noe av det som gjør Béla Tarr så interessant.

Werckmeister Harmonies

Werckmeister Harmonies vakte oppsikt på en rekke filmfestivaler når den kom ut i 2000. Men noen kommersiell suksess ble den aldri.⁵ I likhet med Béla Tarrs tidligere filmer ble *Werckmeister Harmonies* medregissert av hans partner Ágnes Hranitzky som også har klippet filmen. Hovedrollene er besatt av tyske Lars Rudolph (*Lola Rennt*, 1998), Peter Fitz (hovedsakelig teaterskuespiller, kåret til Europas beste sceneskuespiller i 1996) og Hanna Schygulla (kjent fra en rekke Rainer Werner Fassbinder -filmer) som alle måtte dubbes til ungarsk. Béla Tarr benyttet hele syv kinematografer i løpet av innspillingen, noe som forteller oss at han er en kresen filmskaper som vet hva han vil ha. Musikken er laget av Mihály Víg som har bidratt til flere av Tarrs filmer. I tillegg må den nevnte László Krasznahorkai trekkes frem, han er Béla Tarrs venn, manusmedforfatter til filmen og dessuten forfatter av romanen *The Melancholy of Resistance* (*Az ellenállás melankóliája*, 1987) som *Werckmeister Harmonies* delvis er bygget på.⁶ Filmen er i svart-hvitt, varer i litt over to timer og består av under 40 tagninger. Den veksler mellom lange tagninger hvor vi følger protagonisten Valuskas vandringer, tagninger uten ”verdi” i narrativ forstand og tagninger som knytter an til det som oppleves som en overordnet fortelling. Filmen er stille og mørk og dialogen er minimal. Tarr skisserer opp et hermetisk univers med en helt spesiell stemning.

I den grad det finnes en helhetlig handling i *Werckmeister Harmonies*, forløper den noenlunde som følger: Filmen finner sted i en liten by, i det vi grunnet språket de taler kan tenke oss er Ungarn. Vi følger Janós Valuska (Rudolph), en ung eksentriker med blikket vendt mot de kosmiske spørsmålene, mot stjerner og planeter. Valuska arbeider som avisbud i tillegg til at han ser til den aldrende herr Eszter (Fitz). Eszter er en respektert mann i byen, trolig grunnet hans akademiske bedrifter som musikkteoretiker. Valuskas yrker, samt hans godtroende vesen, gjør at han stadig befinner seg på oppdrag for de andre innbyggerne i

⁵ I sin studie av ungarsk filmhistorie skriver John Cunningham at Béla Tarr plasserer seg fullstendig på utsiden av den ungarske ”mainstreamen” (2004:136). Filmen er laget med støtte fra Frankrike, Tyskland, Sveits og Italia. Det er med andre ord en film som både gjennom produksjonsmåten og i uttrykket kan kalles en ”smal film”.

⁶ Et av kapitlene i *The Melancholy of Resistance* heter ”Werckmeister Harmonies”.

byen. Spesielt aktiv i å utnytte Valuska er fru Tünde (Schygulla), Eszters fraflyttede kone. Den ungarske byen har mange vanskeligheter, det er vinter og befolkningen mangler blant annet kull, dette skaper en generell uro. Fru Tünde ser det derfor som sin oppgave å etablere et ordensprosjekt for å rette opp i problemene som preger det lille stedet. For å få dette prosjektet på beina trenger hun støtte fra sin respekterte ektemann. Tonen mellom dem er imidlertid svært dårlig, Tünde sender derfor Valuska til Eszter med hennes koffert, som en trussel om at hun vil flytte hjem igjen til Eszter hvis han ikke gjør som hun sier. Eszter er syk og svak, men av skrekk for å få sin kone tilbake i huset, lar han seg overtale av Valuska til å utføre underskriftskampanjen Tünde krever av ham. Samtidig med dette har sirkuset ankommet byen. Folk flest virker svært skeptisk til sirkuset og til folkemengden det har dratt med seg, Valuska er derimot svært begeistret over den fantastiske hvalen som sirkuset stiller ut. Han sier derfor ikke nei når Tünde sender ham på rekognoseringsoppdrag til plassen sirkuset befinner seg på. Store folkemengder befinner seg der, og hver gang Valuska besøker plassen, har flere kommet til. Det synes etter hvert som om det ikke er hvalen, men den mystiske Prinsen folkemengden er ute etter å se. Under Valuskas tredje besøk på plassen, sniker han seg inn på lasteplanet hvor hvalen ligger, der overhører han Prinsen snakke med to andre menn. Prinsen taler om ødeleggelse, vold og ruiner. Valuska løper fra lasteplanet og bort fra plassen. Store eksplosjoner kommer fra sirkusområdet, og rett etter går en stor folkemengde til angrep på det lokale sykehuset. De angriper instrumenter og inventar så vel som de syke. Litt senere er militæret på plass i byen og Valuska ser fru Tünde diskutere taktikk sammen med dem. Når han kommer hjem får han vite av nabokonen at der er noen som er jakt på etter ham. Han løper langs togskinnene ut av byen, men et helikopter kommer og stanser ham. I neste tagging sitter herr Eszter ved siden av Valuska på en sykeseng. Valuska snakker usammenhengende med et tomt blick rettet mot gulvet, han er tydelig blitt sinnsforvirret.

Resepsjonen av *Werckmeister Harmonies*

Det er ikke skrevet så mye om *Werckmeister Harmonies*, det lille som er gjort er hovedsaklig artikler i filmtidsskrifter samt korte passasjer i enkelte bøker. Typisk for resepsjonen er dette sitatet fra John Cunninghams *Hungarian Cinema, from coffee house to multiplex* (2004):⁷

⁷ Cunninghams bok er det første forsøket på å skrive en fullstendig ungarsk filmhistorie. Béla Tarr blir diskutert flere steder, men aldri gjennom grundige analyser.

[*Werckmeister Harmonies*] is the kind of film which is open to, and indeed encourages, a variety of interpretations, such as the biblical allusions of the Whale, or the works of Eszter who is investigating a complex question involving Bach's *The Well-tempered Clavier* and the work of Andreas Werckmeister (hence the film's title) who laid down a number of principles which form the basis of much western music. (2004:156)

Dette at filmen er åpen for, og til og med oppmuntrer til, bred variasjon av fortolkning diskuteres også av flere andre. Gabe Klinger skriver i "Hope deep within – Béla Tarrs *Werckmeister Harmonies*" at hos Tarr er alt metafor.⁸ Klinger påstår altså at alt det som vises i filmen står for noe annet enn seg selv. Dette vil i så måte berettiggje fortolkningsoppmuntringen Cunningham diskuterer. Gabe Klinger forsøker å finne noen av disse overførte betydningene, men innrømmer at han ikke lykkes helt. Han ender med å omtale filmen som symbol for det ungarske samfunn, men mener han ikke har kompetanse nok til å diskutere dette mer inngående. Richard Williams i *The Guardian* ender i en lignende konklusjon når han skriver at alt i *Werckmeister Harmonies* kan fortolkes.⁹ I tillegg kommer han med enkelte forslag:

The whale, for instance, can be interpreted as a bitter symbol of capitalism, a bloated, rotting and blank-eyed carcass that engenders a superficial hysteria in those previously denied the sight of such a wonder.

Et av fellestrekkene ved resepsjonen av *Werckmeister Harmonies* er altså denne diskusjonen rundt hva filmen kan bety, gjerne i en humoristisk dialog med uttalelser fra Béla Tarr, som selv nekter å gi noen enkel forklaring. Dette er altså en film som kaller på å bli forstått, men som vanskelig kan gis en enkel forklaring. Dette er ikke i seg selv noe uvanlig fenomen, det som er mer uvanlig er at resepsjonen spriker i alle retninger i sine forklaringer, hvor knapt to anlegger de samme fortolkningene.

Et av punktene resepsjonen imidlertid ser ut til å være noenlunde samstemt i, er filmens påtrengende stemning. Jonathan Romney i *Sight and Sound* kaller filmen en metafysisk skrekkfilm og snakker videre om dens apokalyptiske atmosfære.¹⁰ Det apokalyptiske er også Peter Bradshaws fokus:

⁸ Klinger i *Senses of Cinema* (December 2000).

⁹ Williams, "Deep Waters" i *The Guardian* (April 2003).

¹⁰ Romney "Outside the Whale" i *Sight and Sound* (April 2003).

”The Hungarian director Béla Tarr goes beyond surreal, beyond miserabilist, beyond anything I have ever seen with this quite bizarre, dream-like film in monochrome: an apocalyptic vision of – well what?”¹¹

Hva den apokalyptiske visjonen omhandler, har han ikke noe enkelt svar på, noe som naturligvis henger sammen med det de andre kritikerne har vist, nemlig at det ikke finnes noen enkel forklaring på hva det er *Werckmeister Harmonies* fremviser. Til tross for at Bradshaw ikke kan gi filmen noen enkel forklaring, gir han den strålende kritikk og full pott på terningen, noe flere andre aviser og tidsskrift også har gjort.¹² Kritikerne ser altså ut til å like dette vanskelig forståelige, apokalyptiske, marerittet.

Det kan videre virke som om det nettopp er *Werckmeister Harmonies*' fravær av opplagt mening, samt dens mørke stemning som er det som skaper begeistring. Hva som er forholdet mellom disse aspektene drøftes derimot ikke. I det store og det hele, antyder resepsjonen bare svar på de komplekse spørsmålene som de reiser. Jeg skal i det følgende forsøke å gå dypere inn i noen av disse spørsmålene. Meningsproblematikken er en ting som står frem, Béla Tarrs bruk av den lange tagningen er et annet interessant aspekt. I tillegg har vi det fenomenet, som få har tatt noe særlig tak i, nemlig at det i svært store deler av filmen ikke skjer noen ting. Vi følger Valuska rundt omkring i byen, men vandringen virker ikke å relatere seg til de hendelsene som er i ferd med å utspille seg som følge av sirkusets ankomst. Hvis vi skal trekke noen paralleller til andre filmskapere og filmer, er David Lynch sin *Eraserhead* (1977) eller Andrej Tarkovskijs *Stalker* (1979) nærliggende eksempler. Dette er to meget forskjellige filmer som imidlertid har det til felles med *Werckmeister Harmonies*, at de fremlegger et helt handlingsforløp, uten egentlig å forklare nøyaktig hva det er som foregår. Alle de tre filmene skaper en følelse av at det ligger noe *bak* eller *under* overflaten som må gripes; de fremprovoserer fortolkning.

Forståelse og ikke-forståelse, tilnæringsmåte

Det later til å være svært fristende å velge en fortolkende tilnærming når en møter *Werckmeister Harmonies*. Den er fylt opp av mulige referanser, antydninger av store spørsmål, samt løse koblinger som tilsynelatende krever å settes i kontakt. Slik jeg ser det, åpner dette imidlertid også for en annen tilnærming; for vel så interessant som hva filmen betyr, blir jo da spørsmålet om hvordan den klarer å igangsette et slikt ønske om å finne

¹¹ Bradshaw ”Werckmeister Harmonies” i *The Guardian* (April 2003).

¹² For eksempel i *Uncut* og *Independent, Sight and Sound, Senses of Cinema* og *The Guardian*.

mening. Og kanskje i tillegg spørsmålet om hvordan det kan ha seg at noe som på denne måten krever å bli fortolket, men samtidig motsetter seg fortolkning, likevel har en tiltrekningskraft på seeren og får kritikerne til å sjonglere superlativer. Jeg anser *Werckmeister Harmonies* som et godt utgangspunkt for å diskutere noen slike interessante sider i forholdet mellom film og seer. De mest presserende spørsmålene er hvilken rolle forståelsen spiller i møte med en slik film, og tilknyttet dette, hva det innebærer å møte noe som på denne måten motsetter seg forståelse. Av det siste følger et tredje moment, nemlig spørsmålet om hva ikke-forståelse egentlig innebærer, og hvilken relasjon denne har til det som kalles den estetiske opplevelsen?

I det 20. århundret har spørsmål omkring forståelsens viktighet i møte med kunsten vært et svært sentralt og omdiskutert tema. Blant annet har det vært diskutert om det ikke er slik at fokuset på å *gjøre forståelig* trenger til side andre og kanskje viktigere aspekter ved kunsten. Theodor W. Adorno skriver i *Estetisk teori*: ”Estetikken skal ikke oppfatte kunstverkene som hermeneutiske objekter, det en i dagens situasjon skulle forsøke å begripe, er deres ubegripelighet.” (1998:210) Adornos anti-hermeneutikk er én alternativ tilnærming, han vil studere kunstverkets *gåtekarakter*, med utgangspunkt i at kunsten har noe mer enn et rasjonelt aspekt. En annen innfallsport, og måten jeg skal gripe dette an på, er å se på hvorfor vi i det hele tatt er rettet mot å forstå på den måten vi er det, hva det vil si å møte et kunstverk med denne rettetheten og hvordan ”gåten” igjen er relatert til dette. Mitt utgangspunkt er derfor ikke at forståelsen ikke er en viktig del av den estetiske opplevelsen, men at den estetiske opplevelsen ikke alene er grunnet i det objektet som skal forstås, og ikke alene er grunnet i forståelsen av dette objektet. For å si det enkelt: det som gir den estetiske opplevelsen er ikke bare meningen i verket. Men det kan være at den estetiske opplevelsen henger sammen med seerens *søken* etter mening i verket.¹³

Derfor kan en interessant tilnærming være å, heller enn å forsøke å forstå *Werckmeister Harmonies* og hva den skal *bety*, forsøke å forstå hvordan vi forsøker å forstå *Werckmeister Harmonies*, og forsøke å forstå hva som skjer når vi ikke forstår. En slik tilnærming er ikke i seg selv noe nytt, dette aspektet har ligget implisitt i flere kanoniserte estetiske teorier: Theodor Adornos begrep om *gåte*, Wolfgang Isters *hull*, eller Viktor Sjklovskijs *desautomatisering*, forholder seg alle til samme utgangspunkt: mennesket som betrakter kunstverket. Gåten er det som seeren ikke forstår, hullet er det en må fylle for å

¹³ Denne søken, eller rettetheten mot mening må ikke blandes med den fenomenologiske *intensjonaliteten*, hvor det er slik at tingen utstråler en mening som kan avdekkes.

forstå, og desautomatisering er nettopp en rystelse av det automatiserte forståelsesapparatet.¹⁴ I likhet med disse teoretikerne, tror jeg vi må gå via forståelsesaspektet for å gripe hva den estetiske opplevelsen er. Forholdet mellom manglende forståelse og den estetiske opplevelsen er nemlig tydelig også i deler av *Werckmeister Harmonies* resepsjonen, Peter Bradshaw avslutter for eksempel sin anmeldelse av filmen på denne måten: ”This will be a tough watch for many: an uncompromisingly difficult and severe experience. But I found it unique, mesmeric and sublime.”¹⁵

Kognitivism og poststrukturalisme

Jeg vil, heller enn å studere *Werckmeister Harmonies* som et autonomt objekt, sette den i kontakt med en teoretisk seer.¹⁶ Å operere med en teoretisk seer er ikke ukjent for filmteorien, det virker som om et resepsjonsperspektiv har falt lettere for filmstudier enn for, for eksempel, litteraturvitenskapen. Blant de viktigste filmteoretiske seerstudiene finner vi blant annet Hugo Münsterbergs tidlige gestaltteoretiske forsøk i *The Film: A Psychological Study* (1916), Rudolf Arnheims *Art and Visual Perception* (1974) og Laura Mulveys psykoanalytiske ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975). I senere tid har kognitivistisk filmteori, med sitt utgangspunkt i kognitiv psykologi, blitt den dominerende retningen på dette området. Med empirisk støtte fra psykologien, har kognitivismen banet vei for en ny måte å tenke på forholdet mellom film og seer. Kognitivismen er ingen enhetlig retning, men noen av grunnantagelsene kan oppsummeres gjennom dette sitatet fra David Bordwells *Narration in The Fiction Film* (1985):

Generally, the spectator comes to the film already tuned, prepared to focus energies toward story construction and to apply sets of schemata derived from context and prior experience. This effort towards meaning involves an effort toward unity. Comprehending a narrative requires assigning it some coherence. (Bordwell 1985:34)

¹⁴ Se f.eks. Theodor W. Adorno: *Estetisk Teori* (1998), Wolfgang Iser: ”The Reading Process, A Phenomenological Approach” (1988) og Viktor B. Sjklovskij: ”Kunsten som grep” (1991). Jeg kommer til å utdype enkelte av disse poengene etter hvert.

¹⁵ Bradshaw ”Werckmeister Harmonies” i *The Guardian* (April 2003).

¹⁶ Når jeg i det følgende snakker om seeren, peker jeg på en slik teoretisk seer. I motsetning til den reelle, empiriske seeren, er dette en hypotetisk entitet som forsøker å beskrive hvordan en empirisk seer ser film. Heller enn hver enkeltpersons seeropplevelse, er det et forsøk på å beskrive tankens generelle virkemåte i møte med film.

Ifølge Bordwell kommer altså seeren til filmen allerede innstilt på å forstå hva som skjer på skjermen, på å finne sammenhenger og enhet. Han sier her at fortellingen er noe som er i filmen, men samtidig at seeren må gjøre aktive handlinger for å få fortellingen til å henge sammen. Et aspekt ved resepsjonen av *Werckmeister Harmonies*, var nettopp dens fokus på at filmen igangsatte en slik forståelsestrang. Jeg mener derfor at kognitivistisk filmteori kan være en god inngang til å diskutere forholdet mellom *Werckmeister Harmonies* og seeren.

Men like viktig som forståelsen (forsøket på å fortolke) var for kritikerene, virket det som ikke-forståelsen var. Peter Bradshaw beskrev filmen som tung og vanskelig (å forstå), men samtidig som unik og sublim. Det er noe interessant ved dette å ikke forstå. Ikke-forståelsen fordrer på ingen måte ikke-entusiasme, eller ikke-glede for seeren. Hvis dette var tilfelle ville modernismen aldri fått noe gjennomslag. Men hvordan kan det ha seg at vi kan sette pris på det vi ikke forstår? Og hva innebærer egentlig situasjonen å ikke forstå? I tillegg til å forklare dette innenfor en kognitivistisk ramme ønsker jeg å benytte meg av såkalt poststrukturalistisk tenkning. Poststrukturalismen er som kognitivismen en paraply som dekker svært differensierte tenkere, ofte med lite til felles.¹⁷ Likevel kan en si at en trend er et fokus på det som regulerer kunnskap, altså på det som avgjør hva som lar seg forstå eller ikke, ofte med spesielt fokus på det som unnslipper den menneskelige bevissthet. For eksempel skaper den franske filosofen Gilles Deleuze i sin doktorgradsavhandling *Différence et Répétition (Difference and Repetition 2004 [1968])* et konsept han kaller *det ortodokse tankebildet* – som er et forsøk på å beskrive de firingene i tanken som styrer vår klassifisering av verden. I tillegg danner han konseptet *forskjellen i seg selv* for å gripe dette som den menneskelige kunnskapen, altså det ortodokse tankebildet, ikke klarer å fange opp.

Jeg mener at jeg, ved å benytte meg både av poststrukturalistisk tenkning og av kognitivistisk filmteori, kan få en rikere forståelse av hva det er som skjer mellom seeren og *Werckmeister Harmonies*. I det følgende kommer jeg til å skape en seermodell, basert på modellen i David Bordwells *Narration in the Fiction Film*, hvor jeg i tillegg introduserer elementer fra poststrukturalistisk tenkning, primært fra Gilles Deleuzes filosofi. Jeg vil også gjøre to analyser av filmen, en fra hvert av disse to forskjellige perspektivene, for å slik få et mest mulig helhetlig bilde av *Werckmeister Harmonies*.

¹⁷ De teoretikerne jeg skal bruke i det følgende har en tendens til å overskride disse kategoriene. For eksempel vil Gilles Deleuze av mange ikke anses som en poststrukturalist. På lignende måte strekker David Bordwells arbeider seg langt utover kognitivismen. Når man likevel plasserer dem innenfor disse kategoriene er det primært som en strategi for å kunne identifisere og holde dem fra hverandre, men også fordi det hos begge disse tenkerne ligger en tydelig affinitet med andre tenkere som lettere kan kategoriseres som henholdsvis ”poststrukturalister” eller ”kognitivister”. Jeg velger å trekke veksler på en slik kategorisering for å markere at det er markante forskjeller mellom de ”tradisjonene” disse teoretikerne har tette bånd til.

Et slikt forsøk på å koble sammen kognitivismen og poststrukturalisme, er så vidt meg bekjent ikke tidligere blitt gjort.¹⁸ Der kognitivistisk filmteori har sin støtte i empirisk psykologi, er poststrukturalismen mer filosofisk orientert, noe som har resultert i vidt forskjellige meninger om hvordan en best kan studere film. De to retningene representerer derfor ulike perspektiver, og forskerne som fremmer disse perspektivene står gjerne i klar opposisjon til hverandre.¹⁹ Dette er, som jeg skal vise i denne oppgaven, tilfelle hva gjelder Deleuze sin kritikk av grunnantagelsene i den type perspektiv som kognitivistisk teori representerer. Dette gjelder imidlertid også den andre veien, ettersom en del representanter for det vitenskapssynet som ligger til grunn for kognitivistisk teori, vil kritisere poststrukturalismen for uvitenskapelighet. Når jeg i det følgende skal forsøke meg på å benytte begge disse teoriene i en analyse av *Werckmeister Harmonies*, vandrer jeg nok derfor inn i et aldri så lite minefelt. Heller enn å fokusere på problemene dette måtte medføre, vil jeg anlegge en pragmatisk tilnærming der jeg antar at de to retningene kan utfylle hverandre. En slik posisjon vil blant annet innebære at jeg overser deler av teoriens aksiomatikk, noe som vil få visse implikasjoner for min fremstilling og bruk av teoriene. Blant annet vil det at jeg introduserer enkelte aspekter ved tanken, som fra et kognitivistisk perspektiv vil kunne anses som ikke-empirisk beviste, bryte med kognitivistisk teori. Tilsvarende er det at jeg har tenkt å operere med et resepsjonsperspektiv fremmed for poststrukturalistisk tenkning. Generelt sett vil innføringen av en teoretisk seer innebære et subjektbegrep som er problematisk fra et deleuziansk perspektiv, fordi en gjennom dette glir i retning av en fast og enhetlig subjektforståelse og en klar deling mellom subjekt og objekt (filmen). Noen av disse problemene kommer jeg til å løse underveis, andre vil bestå og nye vil komme til.

¹⁸ Manuel DeLandas lesning av Deleuzes ontologi fra et naturvitenskapelig perspektiv (f.eks. *Intensive Science and Virtual Philosophy*, 2002) kan sies å være ett av flere unntak og hederlige forsøk på å minske kløften mellom kontinental og analytisk filosofi. Men en direkte kobling mellom kognitivismen og poststrukturalisme tror jeg ikke har blitt forsøkt.

¹⁹ Dette ser vi i den polemiske ordstriden mellom de to retningene. Kognitivisten Torben Kragh Grodal skriver i en gjennomgang av teoretiske tradisjoner om poststrukturalisme: "Perhaps the strongest difference of approach is found between cognitivism and most aspects of "poststructuralism" and "deconstructivism". The constructivism and functionalism of a cognitive approach is quite different from the predominantly hermeneutic approach of deconstructivism. Communication is understood as a part of broader cognitive and social activities in which social negotiations and social functions construct intersubjective representations which are neither floating signifiers nor metaphysical essences." (1994:20) Tilsvarende polemisk er poststrukturalisten Gregory Flaxmans beskrivelse av kognitivismen i sin introduksjon til Deleuzeantologien *The Brain is the Screen* (2000): "[W]hile cognitivists like David Bordwell and Noël Carroll denounce 'grand theories', they continue to proceed on the basis of their own schematic, and universal assumptions." (2000:9) For å "utdype" dette skriver Flaxman i en følgende note: "My sense, however, is that the cognitivist gambit merely replaces Grand Theories (semiotics, psychoanalysis, Althusserian Marxism) with its own quasi-Aristotelian, quasi-Kantian schematism." (2000:49) De to har med andre ord ikke veldig mye til overs for den andres fagfelt.

Problemstilling

Det vi har sett i resepsjonen av *Werckmeister Harmonies* er blant annet at kritikerne mente den skapte en spesiell stemning og at den var vanskelig å forstå. Filmens lange tagninger og rolige tempo utgjør et uvanlig møte. Mitt spørsmål er: Hvilken effekt har *Werckmeister Harmonies* på dem som ser den, og hvordan skaper filmen disse effektene? Kort sagt: Hva igangsetter *Werckmeister Harmonies* i seeren? Dette er komplekse og svært omfattende spørsmål. Heller enn å spisse problemstillingen ytterligere, vil jeg redusere omfanget av disse spørsmålene ved å postulere en foreløpig tese om at filmens effekter har en sammenheng med hvordan den virker mot seerens forståelsesprosesser. For å kunne diskutere dette vil jeg derfor som nevnt skape en modell av en teoretisk seer for å se hvordan mennesket samspiller med film. Gjennom denne modellen vil vi også kunne se på hva mening og forståelse er, og på hva det vil innebære å oppnå eller ikke oppnå forståelse. Som en del av dette hovedspørsmålet som dreier seg om filmens effekt på seeren, om forståelse og ikke-forståelse, vil jeg trekke med en generell diskusjon omkring den estetiske opplevelsen. Formalistene og flere teoretikere innenfor kognitivismen opererer med en bruddestetikk, hvor den estetiske erfaringen kommer av at det kognitive apparatet bryter sammen. Hvis dette er tydelig i *Werckmeister Harmonies*, kan vi kanskje koble filmens virkning og den stemningen flere av kritikerne av filmen fant til dette. Jeg vil imidlertid også reise spørsmål om den estetiske opplevelsen bare handler om *brudd* med forståelsen. Kan det være at erfaringen med elementer i *Werckmeister Harmonies* som ikke lar seg forstå, handler om mer enn at forståelsen bryter sammen? Er det mulig å formulere en slik positivt definert estetikk? Det siste momentet jeg kommer til å diskutere, henger sammen med disse foregående: hvordan vil det fungere å benytte poststrukturalistisk tenkning og kognitivistisk filmteori om hverandre? Kan de to retningene utfylle hverandre i å forklare hva som skjer mellom *Werckmeister Harmonies* og seeren?

Opplegg for oppgaven

Det jeg kommer til å gjøre i neste kapittel er å lage en modell av seerens aktiviteter i møte med film, denne kommer til å bygge på tilsvarende modeller fra kognitiv teori/konstruktivisme (primært David Bordwells gamle, men gode *Narration in the Fiction Film* fra 1985). I tillegg kommer jeg til å sette de kognitive funnene i kontakt med det Gilles Deleuze kaller *det ortodokse tankebildet*.

I kapittel to skal jeg begynne filmanalysen. Denne første delen av analysen skal forsøke å vise det ortodokse tankebildets bevegelser i møte med *Werckmeister Harmonies*,

hvor rettetheten er mot forståelse og søken etter narrative sammenhenger. Vi skal se hvordan *Werckmeister Harmonies* setter det ortodokse på prøve og dermed vanskeliggjør disse prosessene. Jeg kommer i tillegg til å se på stilistiske aspekter som den lange tagningen og på hvordan disse virker inn på konstruksjonen av en fabel.

Deretter, i kapittel fire, skal jeg drøfte de områdene som det ortodokse tankebildet ikke plukker opp: det som ligger utenfor gjenkjennelsen og våre vante skjema, altså det som ikke gir mening. Fokuset kommer til å være på de narrative mellomrommene, de overstrømmende tvetydighetene, og det fremmede ved Béla Tarrs univers. Tesen er at selv om flere av disse elementene ikke lar seg forstå som sådan, vil de ha en virkning på den som ser.

I det femte kapitlet skal jeg drøfte implikasjonene av de funnene jeg har gjort. Jeg kommer til å se nærmere på det at filmen motsetter seg mening, men samtidig virker meningsfull. For å forklare dette vil jeg tilføye enkelte elementer til seermodellen fra kapittel to. Her vil jeg gi rom til å diskutere grundigere de teoretiske aspektene ved filmanalysen, og til å forstå nærmere det som kan kalles den estetiske opplevelsen i møte med *Werckmeister Harmonies*.

Sjette kapittel vil være en kort oppsummering og en konklusjon.

Kapittel 2: Kognisjon og ortodoks gjenkjennelse

En helt grunnleggende kognitiv mekanisme er at vi alltid forholder oss til ny informasjon ved å knytte den til tidligere erfaring. (Helstrup og Kaufman, *Kognitiv Psykologi* 2000:23)

Thought is thereby filled with no more than an image of itself, one in which it recognizes itself the more it recognizes things: this is a finger, this is a table, Good morning Theaetetus.

(Gilles Deleuze, *Difference & Repetition* 2004:175)

Kognitivism

Det snakkes om en kognitiv revolusjon, både innen moderne psykologi og i nyere filmteori.²⁰ Revolusjonen kan primært kobles til utviklingen av informasjonsprosesseringsmodeller som følge av datamaskinens utvikling. Dette førte til et vell av nye empiriske forskningsmetoder, som gjorde at psykologien på femtitallet kunne begynne å ta et oppgjør med behaviorismens stimuli-respons modeller og gjeninnføre tenkningen (informasjonsprosesseringsen) i mennesket. Det store gjennombruddet for kognitivismen kom på åttitallet, og kognitivismen har siden dette vært den dominerende retningen i psykologien. Lars-Gunnar Lundh definerer kognitiv psykologi som ”den delen av psykologien som handler om menneskets informasjonsprosesser, det vil si hvordan vi innhenter, bearbeider og anvender informasjon om verden.” (1992:9) I *Narration in the Fiction Film* (1985) og i ”A Case for Cognitivism” (1989) viste David Bordwell hvordan de nye funnene i psykologien også kunne være svært nyttige i studier av filmmediet. Gjennom dette banet han veien for en kognitiv vending også i filmvitenskapen. Bordwells innsats har inspirert svært mange, blant hans elever kan vi blant andre regne Edward Branigan (*Narrative Comprehension and Film*, 1992) og i Skandinavia blant andre Per Persson (*Understanding Cinema: Constructivism and Spectator Psychology*, 2000).

Denne kognitive vendingen i filmteorien, har visse analoge trekk med Immanuel Kants *kopernikanske vending* i filosofien to hundre år tidligere,²¹ både fordi den er betinget av denne og fordi den består av en tilsvarende bevegelse. Kant argumenterte for å vende oppmerksomheten fra de erfarte gjenstandene, til erfaringen selv. Kognitivistisk filmteori har

²⁰ For eksempel skriver Helstrup og Kaufman: ”Så dyptgripende er den omveltningen som har funnet sted, at fremveksten av den kognitive vitenskapen gjerne sammenlignes med begivenhetene i renessansen, som gav støtet til fremveksten av moderne naturvitenskap.” [sic!] (*Kognitiv Psykologi* 2000:11).

²¹ *Kritik der reinen Vernunft* (1781), forøvrig for første gang oversatt til norsk i 2005 (Pax Forlag).

argumentert for at det ikke er nok å studere objektet, nemlig filmen, men at vi også må studere subjektet som erfarer objektet, *seeren*. Det sentrale poenget i dette er at en ved å bare studere objektet, mister noe vesentlig; nemlig at det seeren bringer med seg inn i møte med objektet, preger det objektet som seeren ser. Og tilknyttet dette, at filmen ikke opererer i et vakuum, men at den spiller på nettopp det at mennesket organiserer verden rundt seg på visse måter. Det mennesket erfarer (das Ding für mich) er med andre ord ikke det samme som det som finnes ute i verden (das Ding an sich). Kant mente at mennesket opplever verden gjennom *anskuelsesformer* (rom og tid) og *forstandsformer* (årsakvirkningsforhold, kategoriseringer i ting etc.). Kognitivismen er en forgrening av psykologien som studerer disse fenomenene i menneskets perseptuelle og kognitive apparat.

Når David Bordwell hentet inn de kognitivistiske/konstruktivistiske funnene fra psykologien til filmvitenskapen, skapte han ikke bare en ny tilnærming til film, men revitaliserte også en rekke eldre estetiske teorier, primært den russiske formalismen og i tillegg deler av den fenomenologiske resepsjonskritikken. I *Narration in the Fiction Film* koblet han empiriske utlegninger av menneskets kognitive/perseptuelle apparat, til blant annet formalistenes subjett-fabel-relasjon, i tillegg til at han gjennom et fyldig begrepsapparat skapte en dekkeflate som omfattet mye av det den fenomenologiske resepsjonskritikken (f.eks. Jaus & Iser) kom frem til (som tekstlige hull, forståelseshorisont etc). Denne neoformalistiske tilnærmingen passer svært godt til en analyse av Béla Tarrs *Werckmeister Harmonies*, også fordi den anlegger et generelt perspektiv på film, noe som vil passe bedre til min problemstilling, enn andre mer spesialiserte film-seer-studier.²² I tillegg fokuserer Bordwell på *forståelsesaspektet*, og som vi så i innledningen bør dette være sentralt når vi skal diskutere *Werckmeister Harmonies*.²³

Film og fortelling

David Bordwell utvikler i *Narration in the Fiction Film* en spesiell forståelse av hva fortelling eller narrasjon²⁴ er for noe. Dette er en forståelse av fortellerbegrepet som utmerker

²² Som for eksempel den andre svært viktige kognitivist Nöel Carrolls grøsserstudier i *The Philosophy of Horror, and Paradoxes of the Heart* (1990), eller Torben Grodals undersøkelser av genrer og identifikasjon i *Cognition, Emotion and Visual Fiction* (1994).

²³ Svakheden til *Narration in the Fiction Film* kan i senere tid sies å være en manglende diskusjon av emosjoner, et område som har blitt stadig viktigere de senere årene ((Torben Grodal (1994), Greg Smith (2003), Cynthia Freeland (1999) m.fl.)). Jeg kommer ikke til å fokusere noe særlig på disse sidene ved seeropplevelsen, hovedvekten kommer, som nevnt, til å ligge på forståelsen grunnet dennes tilsynelatende sentrale posisjon i møte med *Werckmeister Harmonies*.

²⁴ Narrasjon er ikke et norsk begrep, men jeg velger å benytte meg av dette for å markere at jeg snakker om Bordwells fortellerbegrep.

seg fordi den inkluderer *seeren* i definisjonen. Narrasjon, skriver han, er: “*the process whereby the film’s syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator’s construction of the fabula.*” (1985:53) Sujett og fabel er formalistiske begreper, men Bordwell oppgraderer disse ved å applisere konstruktivistiske funn. Bordwell skriver at hvis seeren blir presentert med to narrative hendelser vil hun forsøke å finne kausale, temporale eller spatiale sammenhenger, det som konstrueres av dette er *fabula*. Videre skriver han at:

More specifically, the fabula embodies the action as a chronological cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and spatial field. [...] Putting the fabula together requires us to construct the story of the ongoing inquiry while at the same time framing and testing hypotheses about past events. The fabula is thus the pattern which perceivers of narratives create through assumptions and inferences. (Bordwell 1985:49)

Vi er altså allerede rettet mot å finne sammenhenger i det vi møter i filmen, kronologiske årsakvirknings-sammenhenger. Dette er den aktive seer; hun er hele tiden i gang med å finne sammenhenger, mellom det som skjer nå, i det som har skjedd og med tanke på hva som kommer til å skje. Dette skjer naturligvis ikke uten sammenheng med det som vises på skjermen og høres på lydsporet. *Sujettet* er det faktiske arrangementet og presentasjonen av *fabula* i filmen (1985:50). Sammen med stilen er *sujettet* med andre ord det foreliggende som styrer vår konstruksjon av fabelen, en konstruksjon som skjer prosessuelt.²⁵ *Sujettet* inneholder blant annet ”gaps” eller hull (kausale, temporale) som er et resultat av at narrasjonen velger å presentere noen deler av fabelinformasjonen og holde tilbake andre (1985:55). Dette gjør at seeren må gå aktivt inn for å fylle disse hullene, en aktivitet blant andre Wolfgang Iser tidligere har tematisert i ”The reading process, a phenomenological approach” (1988). Disse hullene og måten de er satt opp på, ”cuer” eller styrer seerens fabelkonstruksjon. I for eksempel en ”whodunit” vil tilbakeholdelse (*retardation*) av informasjon gjøre at seeren danner seg hypoteser om hvem som har utført den kriminelle handlingen, i dette ligger også grunnen til at en synes filmen er spennende. Bordwells fortellerbegrep består altså av to deler. Den ene er *sujettet/stilen*, dette er måten filmen er satt opp på for å få seeren til å til å lage en spesifikk historie. Denne delen kan videre

²⁵ Det prosessuelle ved narrasjonen er et annet aspekt som utmerker seg ved Bordwells teori. Dette er en annen tilnærming til fortellingen enn den vi for eksempel møter hos Seymour Chatman (f.eks. i *Coming to Terms*, 1990). Hos Chatman er det den impliserte forfatter som er vår guide til hvordan teksten skal leses, hos Bordwell er det narrasjonsprosessen gjennom stilen og *sujettet*.

differensieres i en rekke fortellernivåer slik blant andre Edward Branigan har gjort på en eksemplarisk måte.²⁶ Narrasjonen kan for eksempel distribuere informasjon gjennom en ikke-diegetisk forteller (f.eks. en voice-over), eller gjennom karakterenes handlinger (fokalisering). Hvordan fortellingen fortelles har naturligvis innvirkning på hvordan seeren forstår den. Dette er den andre delen av fortellerbegrepet; seeren som møter filmen er allerede innstilt på å plassere de forskjellige bitene i en sammenheng og lage en fabel. I vår sammenheng er dette det mest interessante aspektet, hvordan er det i det hele tatt mulig at seeren fyller hullene i filmen som hun gjør? Hva er det seeren allerede bærer med seg når hun går i møte med filmen og som filmen ”utnytter”?

Skjema

For å forklare seerens aktive, konstruerende rolle, benytter kognitiv teori begrepet *skjema*.²⁷ Skjema er mønstre av tidligere tilegnet kunnskap som styrer vår perseptuelle og kognitive aktivitet. David Bordwell omtaler det som ”organized clusters of knowledge [that] guide our hypothesis making.” (1985:31) For eksempel sier han at et mentalt bilde av en fugl, er et skjema for visuell gjenkjennelse, og konseptet en har av en velformulert setning, fungerer som et skjema for persepsjon av tale. Disse mønstrene av kunnskap er avgjørende for at vi skal kunne klare å begripe verden rundt oss, og derfor naturligvis også for å forstå det som utspiller seg på skjermen.²⁸

Bordwell nevner tre typer skjemaer: *Prototyper* som identifiserer medlemmer i klasser, dette skjemaet hjelper oss til å forstå karakterer, deres mål og handlinger etc. *Templater* er mer intrikate enn prototyper og opererer i større strukturer; her finner vi for eksempel skjema for den kanoniske fortelling, som vi vurderer filmen mot og som kan hjelpe oss å fylle ut informasjon hvis den mangler. Til slutt nevner Bordwell *prosedurelle* skjema, dette er de operasjonelle protokollene som dynamisk samler inn og organiserer informasjon, og vurderer den etter motivasjonsfaktorer (komposisjonell, realistisk, transtekstuell, artistisk) (1985:34-36). Med utgangspunkt i disse skjemaene gjør vi oss antagelser om filmen, vi utfører slutninger på bakgrunn av informasjonen som kommer inn, og vi danner oss hypoteser om hva som skal skje eller har skjedd. Gjennom disse prosessene gjør vi

²⁶ Se for eksempel *Narrative Comprehension and Film*, 1992:86.

²⁷ Skjema (gresk *schema*) grunriss, figur, som fremstiller grunntrekkene ved noe. (Lübcke (red.) 1996:514).

²⁸ Disse prosessene er mer kompliserte enn det jeg her skisserer opp, det differensieres for eksempel mellom kognitive og perseptuelle prosesser og mellom *top-down* og *bottom-up*-prosessering. Det sentrale i denne oppgaven blir skjemabegrepet og de mest tydelige aspektene ved dette. Hovedvekten blir derfor på *top-down*-prosesseringen og på kognisjon. *Top-down*-prosessering er de sidene ved den perseptuelle organiseringen som er tydeligst skjemaadrevet (se f.eks. Branigan 1992:37).

fortellingen forståelig. Det er snakk om å klassifisere og plassere informasjon i meningsfulle sammenhenger. Edward Branigan skriver:

The interaction of [mentale] schema and data [input fra omverdenen] creates a perceiver's recognition of global patterns characteristic of that data. "Meaning" is said to exist when pattern is achieved. (Branigan 1992:14, mine parenteser)

Å forstå noe vil derfor si at vi har skjema for informasjonen som kommer inn. En kan slik tenke seg at det å *ikke* forstå noe handler om at en ikke finner noe passende skjema.²⁹ Dette er et avgjørende poeng, for det viser oss hvordan vår forståelse av verden ikke utelukkende henger sammen med verdens innretninger, men at forståelsen er avgjort av en menneskelig kategori, skjemaet. Hvilke skjemaer vi besitter vil selvfølgelig variere noe fra person til person. Men den overordnede strukturen ligger kulturelt forankret: I "A Case for Cognitivism" skriver David Bordwell at skjemaene er *intersubjektive*, blant annet siden kunnskap er en delt sosial ressurs (1989:14). Hva en forstår og hva en ikke forstår (og hva en regner forståelse for å være), vil slik i utstrakt grad være sosialt styrt. Dette fremviser Bordwell gjennom en analyse av flere historiske "modes of narration", måter filmer har blitt fortalt på historisk; hans tese er at endringene i narrasjonsmønstre vil måtte gi medfølgende endringer i det intersubjektive repertoaret av skjema.³⁰ For eksempel kan en tenke seg at dagens seere, "MTV-generasjonen" har en viss type skjema som er tilpasset det å kunne oppfatte fortellingen over atskillig flere klipp enn seeren for femti år siden.

Skjema, gjenkjennelse og poststrukturalisme

Når David Branigan definerer mening som det at informasjonen fra omverdenen treffer etablerte skjematiske mønstre, altså den kunnskapen en *allerede* besitter, tar han oss inn i et sentralt filosofisk problemområde. For det første innebærer dette at mening forstås som menneskemening, mening er med andre ord ikke noe som finnes i verden. For det andre fører denne meningsdefinisjonen til at mening blir til gjenkjennelse av noe en allerede "vet". Kunnskapen en besitter, skjemaene, er det som avgjør om noe blir sett på som meningsfullt. Det som en ikke forstår, altså ikke-meningen, blir på sin side gjennom denne definisjonen til

²⁹ Mening og forståelse er mye omdiskuterte begreper, for eksempel vil Per Persson i *Constructivism and Spectator Psychology* differensiere meningsbegrepet i fem forskjellige nivåer fra overflate (hva ting er: en bil etc.) til dybde (fortolkning av hva noe betyr). Branigans definisjon av mening gjelder både Perssons overflate og dybde. For enkelhets skyld forholder jeg meg primært til de større (dype) aspektene ved mening, dvs. narrativ forståelse etc. og legger mindre fokus på overflaten.

³⁰ Se for eksempel *Narration in the Fiction Film*, 1985:153.

det ukjente, eller det skjulte, altså det som en *ikke* besitter skjema for. I tillegg er det slik, at når David Bordwell anser skjemaene som intersubjektive størrelser, så blir egentlig spørsmålet om noe er mulig å forstå eller ikke, sekundært, fordi mening ikke er en fast størrelse, men regulert av den allerede eksisterende kunnskapen. Heller enn å ta forståelse og ikke-forståelse for gitt, blir det derfor viktig å se på denne intersubjektive kunnskapen som avgjør hva som lar seg forstå eller ikke.

Når jeg trekker kognitivismen i denne retningen, vrir jeg den inn mot det som kalles for poststrukturalisme. Studier av eksisterende kunnskapssystemer er et av poststrukturalismens kjennetegn. For eksempel er Michel Foucaults filosofi i stor grad en diskusjon rundt nettopp tenkningens innretninger og måten kunnskap preger vårt blikk på verden på. Foucaults begreper *diskurs* eller *episteme* viser til regler og konvensjoner mennesket internaliserer, regler og konvensjoner som setter grenser for hva det er mulig for et menneske å tenke eller uttrykke. I *Les mots et les choses* (1966) viser han for eksempel hvordan forskjellige klassifiseringssystemer preger vår opplevelse av verden. Det Bordwell kaller våre kognitive skjema kan, hvis vi følger Foucault, kalles for internaliserte klassifiseringssystemer.³¹ Det som imidlertid klart skiller poststrukturalistisk tenkning fra kognitivismen, er at den førstnevnte ofte problematiserer denne kunnskapsstrukturen og dens virkemåte i *gjenkjennelsen*. Den franske filosofen Georges Bataille³² skriver:

In common knowledge [...], every object of thought corresponds to a solid. This point of departure is such that no other is conceivable: knowledge proceeds from the solid, poised as the known, which one assimilates, so that one may know that which is still unknown. ("Method of Meditation" 2001:90)

Dette omtaler Bataille som *det servile*, vi tar altså utgangspunkt i det kjente, eller det Bataille benevner som det solide, når vi møter verden, slik vi møter verden med et visst oppsett av skjema. Gjennom dette utgangspunktet blir det på en måte slik at en alltid allerede kjenner det nye, ikke fordi en kjenner det nye som sådan, men fordi at alt nytt plasseres i relasjon til det gamle. En assimilerer³³ de nye inntrykkene inn i det gamle, noe som i samme bevegelse

³¹ Bordwell kalte prototypeskjema nettopp for et klassifiseringsskjema. Men de andre skjematypene er også klassifiserende/systematiserende størrelser. Narrativet eller fortellingen er en klasse, og det narrative skjemaet er en kognitiv entitet som leter etter narrativer.

³² Georges Bataille er ingen poststrukturalist, men en viktig tilrettelegger for poststrukturalismen, hovedsaklig fordi han var blant dem som introduserte Nietzsche til fransk tenkning. (Se f.eks. Flattun og Ohldieck: "Noen momenter fra poststrukturalismens tilblivelse" i *Prosopopeia* nr.3 2006).

³³ Jean Piaget opererer med to begreper for disse prosessene, *assimilasjon*, som innebærer at den ytre informasjonen tilpasses våre indre skjemaer. Og *akkomodasjon* som handler om at skjemaene modifiseres for å tilpasse seg den nye informasjonen (Se f.eks. *Kognitiv Psykologi* 1996:55). Selv om det er assimilasjonen som ligger tettest på gjenkjennelsen slik Bataille omtaler den, kan en også tenke seg at akkomodasjonen inngår i det

vil si at en omformer dem i en reduserende³⁴ bevegelse. Det serviles virkemåte definerer slik i tillegg grensen for forståelsen, for det som kan forstås er det som kan forbindes til det solide, altså til det kjente. Friedrich Nietzsche skriver om dette: ”’to understand’ means merely: to be able to express something new in the language of something old and familiar.” (*The Will to Power* 1968:266) Dette tilsvarer Edward Branigans definisjon av mening som det som oppstår når ny informasjon fanges av skjema en *allerede har*. ”Det gamle språket” eller skjemaene er muligens nødvendig for å organisere verden rundt oss og for å holde oss borte fra det totale kaos.³⁵ De er kanskje også nødvendige som en felles grunn som kommunikasjonen kan forholde seg til. Men det er ingen nødvendighet i at det skjematisk gjenkjennelsesoppsettet er satt opp akkurat slik som det er. Derfor er det heller ikke gitt av Gud eller fra naturens side hva som gir mening eller hva som er meningsløst.

Det ortodokse tankebildet – en skjematisk grunnstruktur

Måten jeg vil koble sammen kognitivismen og poststrukturalismen på, er ved å sidestille det vi kan kalle en *intersubjektiv struktur av skjema*, med Foucaults begrep om *episteme*, eller som jeg nå skal vise, med Deleuzes begrep om *det ortodokse tankebildet*. Gilles Deleuze identifiserte i *Difference and Repetition* [*Différence et Répétition*] (1968), noen gjengangselementer i tankens virkemåte som til sammen utgjør det han kaller det ortodokse tankebildet. Det ortodokse tankebildet er vårt eget bilde av tanken, og kan kalles noen problematiske grunnforutsetninger i måten vi bruker tanken på.³⁶ Når jeg gjør dette er det for å åpne opp for en ekstra mulighet i den kognitive modellen jeg har fremlagt via David Bordwell. For heller enn å se på de kognitive funnene som en menneskelig nødvendighet, eller som noe naturlig, åpner jeg gjennom dette for at tanken potensielt kan være noe mer enn denne skjematisk strukturen, noe som videre vil kunne nyansere det forholdet mellom forståelse og ikke-forståelse som jeg til nå har diskutert. Når jeg nå introduserer det ortodokse tankebildet, er dette derfor på den ene siden for å utdype noen elementer ved den kognitive

samme innhentingssystemet. Selv om det skjer endringer i skjemaene kan de fortsatt anes som tilknyttet det solide, siden de inngår som del av den samme strukturen.

³⁴ Konstruktivismen viser at det er like mye snakk om å legge til: å konstruere. Men utgangspunktet er det samme, konstruksjonen er reduktiv i den forstand at den ikke møter det nye som nytt, men forholder seg til noe som er allerede gitt.

³⁵ Som Gilles Deleuze skriver: ”We require just a little order to protect us from chaos.” (*What is Philosophy?* [*Qu’est-ce que la philosophie?*] 2003:201).

³⁶ Deleuze sporer egentlig disse postulatene i den filosofiske tenkningen, for eksempel hos Descartes (cogito) og Hegel (dialektikken). Men i senere arbeider som *Mille Plateaux* (1980), viser han hvordan det strekker seg lenger enn til filosofien.

modellen fra et kritisk perspektiv, og i tillegg for å legge til rette for å senere kunne trekke inn sider ved tanken som ikke opererer etter en ortodoks logikk.

Det første postulatet, som utgjør det Gilles Deleuze kaller det ortodokse tankebildet, omhandler *koblingen mellom tanken og sannhet*. Deleuze skriver at det har vært vanlig å forutsette tenkerens gode vilje og tankens gode natur. Dette betyr at vi gir *common sense* eller ”den sunne fornuften” en opphøyet posisjon (den er sunn og god), uten å tenke hva *common sense* er dannet av og hvordan den fungerer. Som vi har sett virker tenkningen etter et selvrefererende mønster, hvor vi gjenkjenner nye inntrykk som noe vi allerede vet: vi måler verden etter skjemaer vi allerede besitter uten å tenke over at vi gjør nettopp dette.

I denne gjenkjennelsen, skriver Deleuze, skjer det i tillegg en *sammenblanding av menneskets evner*. Dette er neste postulat. Tanken og sansene blandes sammen uten ”ettertanke”, heller enn at det særegne ved de forskjellige modiene eller fakultetene fremheves. Det er ikke snakk om en kartesiansk dualisme her, men om en erkjennelse av at noe er forståelig (virker i forhold til gjenkjennelsen), mens andre ting virker gjennom sansene uten at de kan gjenkjennes. Det ortodokse tankebildet (altså den menneskelige kognisjon) vil imidlertid ikke vedkjenne seg ikke-forståelsen, og vil derfor komme inn og forsøke å tolke sanseintrykkene (applisere skjema). Slik underordnes disse inntrykkene tanken, denne som vi nettopp har sett problemene med, heller enn at vi lar det som hører sansene til være under sansenes domene.

Videre viser Deleuze til *representasjonens virke i å underordne det forskjellige under det samme og det like, det analoge og det motsatte*. Dette er de kognitive skjemaene (mentale representasjoner) og fortolkningen i aksjon. Som vi så Bordwell påpeke, kommer tilskueren til filmen allerede rettet mot å finne sammenhenger i det som utspiller seg på skjermen. Vi leter etter likheter eller analogier, slik som vi så en del av resepsjonen av *Werckmeister Harmonies* ville ha den til å være en analogi på det ungarske samfunn. Deleuze skriver i *Cinema 2, The Time Image* [*Cinéma 2, l'Image-Temps*, 1985] at: ”We have a schemata for turning away when it is too unpleasant, for prompting resignation when it is terrible and for assimilating when it is too beautiful.” (2005:19) Skjemaene ansees altså av Deleuze også som skjold mennesket kan skjule seg bak hvis verden blir truende.

Deretter tar Deleuze tak i det han kaller *postulatet om det negative eller error [feil]*. Dette uttrykker det som kan gå galt i tanken, som for eksempel når en ikke forstår noe. Poenget er at disse ”feilene” ifølge Deleuze, sees gjennom tankebildet som feil i noe eksternt, ikke som feil ved tanken i seg selv. Når vi ikke forstår noe, ser vi dette som om det ikke er forståelig, heller enn at det er tanken i seg selv som er problemet. Problemer tilskrives altså

eksterne forhold, heller enn indre. Dette kan igjen kobles til postulatet om tenkerens gode vilje og tankens kobling til sannhet. Spørsmålet om feil er interessant på mange måter, spesielt der hvor tanken bryter sammen, hvor en ikke klarer å hente inn (gjenkjenne) det som skjer på skjermen.

Neste postulat viser til den sirkulariteten vi tidligere har vært inne på, Deleuze peker på at *problemene vi stiller* (til verden/i hverdagen) *settes ut ifra muligheten vi har til å løse dem*. Vi setter opp problemer på en slik måte at løsningen allerede er gjenkjennbar, at den allerede er innenfor det servile, eller det ortodokse tankebildet. For Deleuze er problemet viktigere enn svaret, det er problemet som igangsetter noe, og denne prosessen er viktigere enn noe endemål. Derfor viser han også til hvordan det ortodokse tankebildet underordner læring under kunnskap, hvor det å besitte kunnskap (hvis sirkulære karakter vi har sett), blir sett som viktigere enn læreprosessen. Deleuze sier om disse postulatene:

Together they form the dogmatic image of thought. They crush thought under an image which is that of the same and the similar in representation, but profoundly betrays what it means to think. (2004:207)

Kognitivismen og det ortodokse tankebildet

Min påstand er altså som følger: Det kognitiv forskning finner gjennom sine studier og som jeg har vist i en gjennomgang av David Bordwells *Narration in the Fiction Film*, er de delene av den menneskelige tanken som opererer etter det vi gjennom Deleuze kan kalle et ortodokst tankebilde.³⁷ De empiriske studiene kognitivismen gjør, viser resultatene av hvordan vi rent faktisk tenker, hvordan vi persiperer og hvordan vi gjør slutninger. Men det empiriske fokuset og utgangspunktet i normalen, gir ikke mulighet til å problematisere hvorfor dette systemet er som det er, eller til å spekulere i hvorvidt akkurat dette systemet er nødvendig, og videre i om det er deler av tanken som ikke kommer frem gjennom slike undersøkelser. For å fremlegge et annet perspektiv viser Gilles Deleuze til schizofrenien:

It is not a question of opposing to the dogmatic image of thought another image borrowed, for example, from schizophrenia, but rather of remembering that schizophrenia is not only a human fact but also a possibility for thought – one, moreover, which can only be revealed as such through the abolition of that image. (2004:185)

³⁷ Gjennom dette sier jeg at det kognitivismen gjør er å gi en grundig utbrodering av det vi kan kalle tankens ortodokse virkemåte. Dette vil nok kunne ansees som et normativt teorivalg, men jeg mener at jeg ved å gjøre dette legger til rette for en mer interessant analyse av forholdet mellom *Werckmeister Harmonies* og seeren. I tillegg gir dette Deleuzes konsept om det ortodokse tankebildet mer kjøtt på beinet.

Gjennom å fremsette den schizofrene som figur viser Deleuze til en tilstand hvor det ortodokse tankebildet, de skjematiske mønstrene, oppløses. Som vi ser av sitatet er det ikke i utgangspunktet tale om å favorisere et tankebilde over et annet. Deleuzes poeng i dette er heller å vise at vi ikke kjenner alt hva mennesket er i stand til å være, og at selv en menneskelig tilstand som schizofrenien viser oss en fullstendig annerledes menneskelig innretning enn den kognitivistisk filmteori benytter i sine modeller. Dette viser også implisitt at tanken er mer enn det ortodokse tankebildet, siden tanken potensielt kan bli schizofren. Mitt poeng er at en ved å sette et slikt utgangspunkt, altså at tanken er mer enn det ortodokse tankebildet, mer enn vårt skjematiske oppsett, får muligheten til å spekulere i om det kunsten gjør er å relatere seg til disse områdene, vel så mye som til den gjenkjennende forståelsen. Samtidig er det slik at de fleste av oss jo er ”normale” og derfor opererer etter de mønstrene som kognitivismen skisserer opp. Jeg vil derfor i det følgende forsøke å holde på begge disse aspektene ved tanken. Gjennom dette kan jeg på den ene siden gjøre rede for hvordan vårt kognitive oppsett og filmen samvirker, for eksempel i hvordan et narrativ dannes og i hvordan mening oppstår. Samtidig kan jeg, gjennom introduksjonen av deleuziansk tenkning, få muligheten til å diskutere bruddflatene og ikke-meningen som om de innebærer noe mer enn brudd og ikke-mening, og at de kanskje, tvert i mot det ortodokse tankebildets oppfatninger, inngår i en relasjon med tanken, en relasjon som går på tvers av den tanken kognitivistisk teori gjør rede for. Ved å sette vårt kognitive apparat som en relativ størrelse, skaper vi altså en åpning for å kunne diskutere andre aspekter ved forholdet mellom kunsten og mennesket enn de som ligger umiddelbart tilgjengelig.

Nå er det ikke slik at kognitivismen ikke diskuterer det som ikke lar seg forstå. I David Bordwells neoformalistiske tilnærming er det tvert i mot dette som skaper den estetiske opplevelsen:

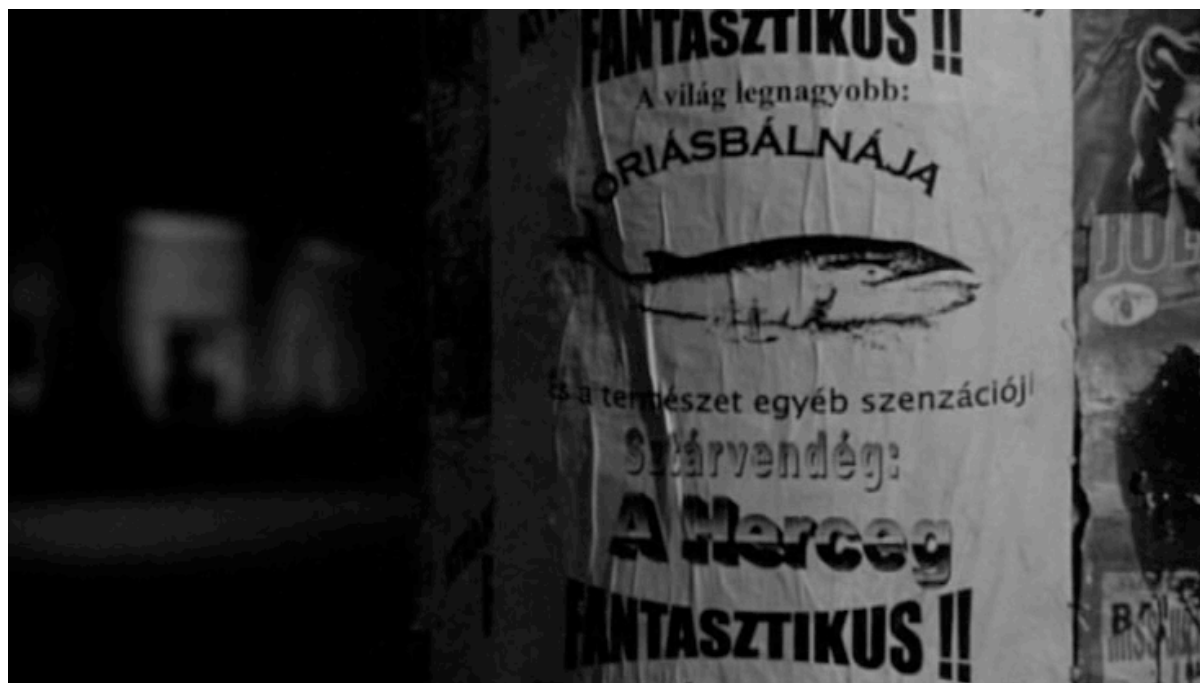
What is nonconscious in everyday mental life becomes consciously attended to. Our schemata get shaped, stretched, and transgressed; a delay in hypothesis-confirmation can be prolonged for its own sake. Art may reinforce, or modify, or even assault our normal perceptual-cognitive repertoire. (1985:32)

Kunst kan altså blant annet angripe og modifisere vårt kognitive/perseptuelle repertoar. Skjemaene formes og strekkes og ikke minst overskrides. Seeren er rettet mot å hente inn, mot å gjenkjenne, men kunsten virker gjerne i en annen retning og setter gjenkjennelsen på

prøve. Problemet er at Bordwells estetikk bare tar utgangspunkt i dette skjematiske oppsettet, og i hvordan kunsten på forskjellige måter kan *bryte* med dette. Det er med andre ord en negativt definert estetikk. Ved å innføre en deleuziansk tankeforståelse har jeg i tillegg planer om å skape en positivt definert estetikk, hvor overskridelsen av skjemaer ikke bare er brudd og ikke-forståelse, men at det som overskrider heller relaterer seg til andre områder i tanken, områder som ikke opererer etter den skjematiske strukturen.³⁸ Jeg kommer nå til å gjøre to analyser av *Werckmeister Harmonies* med blick på en teoretisk seer. Den første analysen vil være fokusert på meningsskapning og forståelse, noe som primært innebærer vårt skjematiske oppsett og ortodokse tankebilde. Kapittelet etter vil være et forsøk på å fokusere på de delene som faller utenfor dette. Det er ikke meningen at disse to analysene skal utelukke hverandre, jeg mener at dette er to sider ved forholdet mellom film og seer som eksisterer samtidig.

³⁸ Den positive estetikken jeg her begynner å skissere opp, må ikke blandes med ”positive aesthetics”, en merkelig forgrening av naturestetikk, grunnlagt på en tanke om at den naturlige verden er alltid vakker. Med positivt definert estetikk mener jeg primært en ikke-relasjonell estetikk.

Kapittel 3: Werckmeister Harmonies – narrative sammenhenger og ortodoks innhenting



Den lange tagningen

Det første aspektet vi må gripe fatt i når vi diskuterer *Werckmeister Harmonies*, er det mest fremtredende formelle trekket: den lange tagningen. For hvordan handlingen presenteres er avgjørende for hvordan den forstås. På over to timer har *Werckmeister Harmonies* i underkant av førti klipp. Som David Bordwell poengterer i *Film Art*, har en vanlig Hollywoodfilm mellom tusen og to tusen klipp (2004:294), i *The Way Hollywood Tells It* (2006) viser han hvordan den digitale revolusjonen har gjort at dette tallet har økt ytterligere. Tagningene i *Werckmeister Harmonies* er med andre ord ekstremt lange i forhold til det som er vanlig. Den direkte implikasjonen av dette er at det går på bekostning av klippingen og det den bærer med seg (montasje, editing). For heller enn å klippe mellom hendelser, føres kameraet i *Werckmeister Harmonies* fra situasjon til situasjon (mobile framing med steadicam eller på skinner), eller det står statisk på avstand (long shot, ofte fra kran) slik at vi kan se hva som utspiller seg. Et klassisk eksempel når det gjelder lange tagninger er Alfred Hitchcocks *Repet* (1948) som bare består av åtte klipp, alle skjult for seeren på forskjellige måter. I *Repet* får dette en særegen teatralisk effekt, noe som også henger sammen med at

handlingen utspiller seg i ett rom (som på teater).³⁹ I *Werckmeister Harmonies* utspiller handlingen seg på flere steder, både ute og innendørs og kan slik kanskje heller lignes med den lange tagningen slik den ble benyttet i italiensk neorealisme.⁴⁰ I tillegg kan man ikke undergrave påvirkningen fra, og derfor også likheten til, landsmannen Miklós Jancsó (f.eks. *Red Psalm* 1972, eller David Bordwells eksempel i *Narration in the Fiction Film: The Confrontation* fra 1969). Hvilken effekt har så den lange tagningen på seeren? Dette er et mye diskutert område, men den mest betydningsfulle teoretikeren når det gjelder den lange tagningen må sies å være André Bazin, som viste til viktigheten av *plan-séquence* blant annet i den italienske neorealismen. I *What is Cinema?* (1972) viser Bazin til utviklingen av *dybdefokus* (*depth of field*) som en avgjørende nyvinning som la til rette for den lange tagningen:

Thanks to the depth of field, whole scenes are covered in one take, the camera remaining motionless. Dramatic effects for which we had formerly relied on montage were created out of the movement of the actors within a fixed framework. (*What is Cinema?* 2004:48)

Filmen får altså mulighet til å operere på en ny måte. Montasjen blir ikke lenger en nødvendighet; handlingen kan utspille seg i et større rom, i en dybde som muliggjør flere plan av hendelser. For Bazin betydde dette en mer økonomisk, enklere og mer subtil måte å få mest mulig ut av en scene på, noe som igjen betydde et endret forhold mellom film og seer (2004:49). Nå vil ikke jeg følge Bazin i hans normative hierarkisering av disse filmatiske virkemidlene, men mye av det han sier om den lange tagningen kan hjelpe oss når vi skal se på *Werckmeister Harmonies*. For Bazin betydde den analytiske montasjen at seerens blikk styres av regissøren som slik velger ut hva vi skal se på. Den lange tagningen og dybdefokus skaper derimot muligheten for at seeren *selv* skal kunne velge ut hva hun vil se på.

That implies, consequently, both a more active mental attitude on the part of the spectator and a more positive contribution on his part to the action in progress. [...] It is from his attention and his will that

³⁹ Tarrs TV-produksjon *Macbeth* (1982) kan lettere sammenlignes med *Repet*, den består av bare to klipp, hvor det siste er på nesten 70 minutter.

⁴⁰ I italiensk neorealisme ble ikke den lange tagningen brukt for å skape noen teatralisk effekt, men tvert i mot for å komme nærmere verden slik den er, for å klarere avspeile den sosiale realiteten. Béla Tarrs likhet til dette er primært at han, som neorealistene, bruker den lange tagningen både utendørs og inne og gir hendelsene tid til å utfolde seg. De tydeligste parallellene til Tarr finner vi i sene [post] neorealistiske arbeider som Fellinis *La Dolce Vita* (1960), eller Antoninonis *Proffesione: Reporter* (1975), og hos nyere filmskapere som Theo Angelopoulos (*To Livadi pou dakryzei*, 2004).

meaning of the images in part derives. [...]Depth of focus reintroduced the ambiguity into the structure of the image [...]. (2004:50)

Når montasjen av klipp ikke lenger fører blikket vårt rundt på utvalgte steder i mise-en-scène, men heller lar et lag av hendelser utspille seg samtidig i bildet, blir seerens rolle naturligvis endret. Men hvor stor denne endringen er, blir et annet spørsmål.⁴¹ For selv om *framingen* ikke skjer gjennom montasje i *Werckmeister Harmonies*, har vi fortsatt det som kalles *mobile framing* som fører vårt blikk i visse retninger i tagningen og slik definerer hva som er *i* og *utenfor* bildet. Bordwell viser i en analyse av Miklós Jancsó hvordan dette spillet mellom ”onscreen og offscreen space” i den lange tagningen gjør at seeren primært må gjøre spatiale hypoteser, som for eksempel: hva er til siden for det jeg ser nå? hvor gikk han? etc. (*Narration in the Fiction Film* 1985:137). Denne effekten er ikke like tydelig hos Tarr som hos Jancsó. Men enkelte aspekter stemmer overens. Bordwell skriver at den lange tagningen både er en stilistisk enhet (shot) og en sujettenhet (scene), noe som gjør at det blir en uvanlig tett kobling mellom narrativ forståelse og spatial persepsjon. Derfor kommer jeg i det følgende heller ikke til å snakke om scener og shots, men om *tagninger*.

I motsetning til hos Jancsó er imidlertid ikke avdekkingen av rom det sentrale i Tarrs bruk av den lange tagningen. Den viktigste årsaken til dette er at tagningene ofte starter med en etablering av rommet (lik et etableringsskudd), slik at en allerede har et begrep om hvordan rommet ser ut. Enkelte unntak, som den lengste vandretagningen som filmes nært på Valuska og Eszter, har en effekt som hos Jancsó. I denne tagningen vil seeren skape hypoteser med bakgrunn i spørsmål om hvor de er på vei. Etter at de to har gått i noen minutter panorerer kameraet mot venstre og viser tre menn som Valuska og Eszter begynner å snakke med. Men som oftest er altså



mise-en-scène allerede etablert. I tillegg holder kameraet seg generelt til Valuska, noe som gir en predikabilitet og dermed ikke like stor generering av spatiale hypoteser. Alt i alt kan vi si at den lange

⁴¹ For eksempel hadde Jean Mitry en annen oppfatning enn Bazin og mente både at dybdefokus ikke var en nyskaping, og i tillegg at det la de samme restriktive føringene for seeren som montasjen. (Deleuze refererer flere steder til denne kontroversen, se f.eks. *Cinema 2*, 2005:105).

tagningen og den mobile framingen i *Werckmeister Harmonies* har en funksjon som ikke skiller seg så mye fra vanlige klipp. Et eksempel er når Valuska konfronterer herr Eszter med saken om fru Tünde og kofferten.⁴² Valuska står i denne tagningen oppreist og konfronterer en sittende Eszter med problemet, kameraet står til venstre for og bak, på høyde med Valuska. Når Valuska nevner kofferten senkes kameraet rolig slik at kofferten som står ved siden av Valuska kommer til syne, alt dette heller enn å ta et raskt klipp til et nærbilde av kofferten. På lignende måte beveger kameraet seg i deler av filmen nær på objektene som filmes, slik kan vi kanskje si at det hele er en treg måte å ”klippe” til nærbilde på. Effekten av dette er ikke primært at spørsmål om hva som skjer offscreen presser seg på, i *Werckmeister Harmonies* fører det heller til, slik som Bazin påpeker, at en får en større oversikt over rommet og kan velge mer enn vanlig hva en vil rette blikket mot, selv om det ortodokse tankebildet (skjemaer) allerede har lagt føringer på hva vi skal se etter (styrer persepsjonen). Og det er vel slik, at selv om den lange tagningen igangsetter et spill mellom onscreen og offscreen space hos Jancsó, så er montasjen vel så kraftig i å aktualisere disse virkningene. Tenk for eksempel på Dreyers *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928) eller Bergmans *Viskningar och Rop* (1972), begge filmer hvor montasje mellom nærbilder fungerer nesten klaustrofobisk grunnet manglende etablering av mise-en-scène.

Det den mobile framingen derimot gjør, er å trekke tempoet ned: den ”overflødige” bevegelsen fra ett punkt til et annet i mise-en-scène, klippes ikke bort, men vises frem i sin helhet. Tagningene er til tider så abnormt lange at det nærmest skaper en *verfremdungseffekt*; de lengste gå-tagningene varer for eksempel i flere minutter. Det går av og til så tregt, og skjer så lite, at tilskueren kan miste fokus på Valuska som går, og heller se på andre ting i bildet for å ikke kjede seg. Det er også lett å komme til å miste oppmerksomheten og heller gli inn i sine egne tanker.

Når det først kommer ”ekte” klipp i *Werckmeister Harmonies* er dette forbeholdt skifter i tid og rom, fra at Valuska er inne, klippes det til at han er ute og går etc. Et av unntakene er når Valuska sitter og spiser i en tagning midt i filmen. Plutselig hører han en lyd, han ser opp, og det klippes til fru Tünde som kommer inn døren. Dette klippet er nødvendig for å få frem et overraskelsesmoment. I tillegg er der et ”nødklipp” når Valuska senere går inn på lasteplanet hvor hvalen ligger. Først filmes det fra lasteplanet og ut mot Valuska som kommer gående mot, og stiger opp på planet, deretter klippes det til hvalen med Valuskas skygge på inne på planet (en kan tenke seg at det var for trangt til å utføre en 180

⁴² Tünde vil ha Eszter med på sitt ordensprosjekt siden han er en mann med en viktig stemme i lokalsamfunnet. For å legge press på ham truer hun med å flytte hjem til ham igjen hvis han ikke gjør som hun sier. Kofferten har hun sendt med Valuska for å vise at hun mener alvor.

graders panorering). Interessant nok står ikke disse unntakene ut, de vil mest sannsynlig gå upåaktet hen for seeren. Dette viser også at Béla Tarrs bruk av den lange tagningen ikke er en ren stilistisk øvelse, han avbryter tagningen når han vil, uten å skjule at han gjør dette (slik Hitchcock skjuler klippene i *Repet*). Bortsett fra disse to tilfellene er taggingene imidlertid uavbrutte. Derfor vil jeg som sagt snakke om *tagningen* i segmenteringen av filmen, heller enn for eksempel *scenen* som konnoterer begynnelse, midte og slutt. For selv om vi grupperer flere av taggingene sammen vil vi få problemer med å kalle dem scener i vanlig forstand.

Disse taggingene kan vi, om vi ser bort fra unntakene, gruppere i de statiske, ventende (ofte crane-shots) og de plastiske (skutt med steadycam/eller på skinner). I tillegg har vi noen blandingstyper: for eksempel er det vanlig at tagningen starter i et craneshot som etablerer rommet, deretter senkes kameraet rolig, idet det når bakkeplan kommer Valuska inn fra siden (bak kameraet) og i det sekundet han passerer, henger kameraet seg på Valuska i hans bevegelser. Når Valuskas bevegelser for eksempel er i folkemengder er kameraet svært bevegelig, det følger ham rundt, ser på folk i mengden, mister Valuska og finner ham igjen. Når Valuska går alene er det ofte på rette strekninger, disse følges da gjerne i lange trackingshots (forfra, bakfra eller fra siden) som er relativt statiske i sin bevegelse (de holder lik avstand eller glir sakte i fra, de filmer den samme siden av Valuska eller glir sakte rundt). At kamera er på stedet før Valuska kommer inn i bildet, og blir igjen etter han har gått, er svært vanlig i *Werckmeister Harmonies*. Dette innebærer blant annet at vi får tilgang til mer informasjon enn Valuska, samtidig som det stiller seeren i en ventende posisjon: hva kommer til å skje nå? Kameraføringen er derfor alt i alt ventende, dvelende og svært rolig, og når det i tillegg ikke er klipp innad i taggingene fører dette til at filmen foregår i et tregt tempo.

Dette bringer oss over på et annet aspekt som må drøftes før vi begynner å diskutere de innholdsmessige sammenhengene: *Tiden*. Den lange tagningen utelater som nevnt ingen tid, noe som skaper det David Bordwell ganske enkelt kaller *equivalence*. Dette skaper en spesiell effekt som ved første øyekast primært handler om at ingenting ”overflødig” utelates. At manglende utelatelse og dermed en mer ”direkte representasjon” av tiden skaper en uvant seerposisjon er litt merkelig, siden det tross alt er slik vi vanligvis persiperer verden. Det dette viser er hvor rigide våre konvensjonelle skjema i forhold til film er, for vi er vant til et atskillig høyere tempo enn det *Werckmeister Harmonies* opererer med. Men selv om den lange tagningen ikke utelater tid, så ”forsvinner” det mange timer i filmen hvis vi forutsetter et 24-timers døgn. Filmene varer i to timer og tyve minutter, mens handlingen foregår over minst to døgn. David Bordwell opererer med tre typer tid i film: fabeltid, subjettid og visningstid (durasjon) som alle nok ligger tettere enn det som er vanlig i *Werckmeister*

Harmonies. Vi får enkeltinformasjon som viser til at fabelen strekker seg lenger bakover i tid, som for eksempel Tündes og Eszters fortid sammen og sirkusets tidligere bevegelser, men alt i alt ligger fabel og sugetid svært tett. Visningstiden derimot er på ca. to timer og tyve minutter. Selv om vi opererer med svært lange tagninger forsvinner det altså tilsynelatende mange timer. Mest sannsynlig må denne tiden altså forsvinne mellom taggingene. Men hvor? Vi følger Valuska på hans ørkesløse vandring og mister ham sjelden av syne, to døgn går, men bare enkelte steder kan vi spore tydelig utelatt tid. Likevel er det ikke dette tidsaspektet som utmerker seg. Filmens rolige tempo og dvelinger på uvedkommende ting er det som står frem for seeren. Og det er dette som har de største effektene på etableringen av en fabel; kanskje svekkes hypotesedannelsen slik vi kjenner den. Vi skal nå se på de handlingsmessige aspektene ved *Werckmeister Harmonies*, på de ”narrative rommene”, områdene hvor seerens forståelse retter sitt skjematiske blikk.

Sammenhenger

Vi har nå vært inne på noen av de stilistiske aspektene ved *Werckmeister Harmonies*, dette er ting ved filmen som står ut og som seeren merker seg ved, men som vi så i forrige kapittel legger vårt ortodokse tankebilde sitt hovedfokus på sammenhenger.⁴³ Det er derfor, når vi spør hverandre om film, hovedsaklig spør etter hva den handler om. Grunnet våre narrative skjema, er fortellingen også den delen av filmen vi ofte husker best. Men de dype inntrykkene kan også ligge andre steder, som i *Werckmeister Harmonies*' åpningstagning, hvor Valuska ved hjelp av de lokale fyllikenes kropper skaper en rekonstruksjon av en solformørkelse. Valuska plasserer en mann i sentrum av rommet; dette er solen, og to andre menn rundt ham, jorden og månen. Men også her vil det ortodokse tankebildet se etter sammenhenger, etter clues for hva dette kan bety for den fremtidige historien. Denne første taggingen er etter et skjema for en overordnet narrativ helhet overflødig (excess). Men i det umiddelbare møtet med den, vil nok seeren, som Bordwell skriver,⁴⁴ saumfare taggingen etter hva som motiverer den og stille spørsmålet: hva er det i dette bildet jeg skal merke meg? En merker seg ved Valuskas vesen, en mann som er interessert i de kosmiske spørsmålene. En ser hvem de andre er: fillefranser og fylliker, men samtidig trivelige folk som lar seg forme av Valuska. I tillegg er en vant til at en films åpning utelukkende kan ha en stemningssettende verdi, og en lar seg derfor gli inn i denne stemningen, svart-hvitt bildene

⁴³ Perseptuelle operasjoner er også rettet mot sammenhenger, men som nevnt kommer vi i det følgende til å diskutere de kognitive operasjonene, der hvor mening dannes.

⁴⁴ Se for eksempel *Narration in the Fiction Film*, 1985:34-36.

og tagningens lengde.⁴⁵ Dybden i bildet og den manglende klippingen gjør at en kan feste blikket sitt hvor en vil, for i store deler av tagningen er det ikke noe klart sentrum for begivenhetene. Men forståelsesrettingen vil alltid virke med, en begynner kanskje å tenke på hva alt dette betyr, solsystemet og solformørkelsen, de kosmiske himmellegemene og den uvanlige hendelsen. Og alt dette er allerede rettet mot fremtiden, mot den potensielle muligheten for å plassere dette i sammenheng med det som kommer, for å slik forstå hva en har vært vitne til.

Men tiden trekker ut, de narrative mellomrommene, Valuskas vandringer, sløver hypotesedannelsen. De sløver hele seeroperasjonens forståelsesaspekter, en blir sittende å se uten aktivt kognitivt engasjement. Først i den fjerde tagningen skjer det noe som retrospektivt kan plasseres i et kausalt skjema: En gigantisk lastebil kommer kjørende opp gaten, det tar en liten evighet før den kjører forbi og kameraet viser Valuska som står og ser den passere. Når Valuska så vandrer videre stopper kameraet opp, og dveler ved en plakat som annonserer sirkusets ankomst til byen med severdighetene hvalen og gjestestjernen Prinsen. I dette får vi altså tilgang til mer informasjon enn Valuska som vandrer videre. Kameraets plutselige stans ved plakaten viser også narrasjonens *selvbevissthet*, for å snakke med Bordwell, den viser oss at her er noe vi må legge merke til og samtidig rykker den oss ut av den døsiges stemningen som til nå er etablert. Plakaten er også en mulig forklaring på den store lastebilen som nettopp passerte Valuska. Kanskje sirkuset er i ferd med å reise seg et sted i byen?

I neste tagning går Valuska inn i et trykkeri, han henter noen aviser, lager seg en kopp te, setter seg ned på en stol og begynner å ordne avisene. I bakgrunnen hører vi en kvinne snakke om diverse samfunnsproblemer. Når Valuska setter seg ned, kommer kameraet rundt slik at vi ser inn i rommet bak Valuska, samt Valuska som er vendt mot oss til venstre i bildet. Etter å ha snakket om allmenne problemer som kulde og manglende kull, sier



⁴⁵ Greg Smith skriver for eksempel at: "a primary task for a film's early sequences, [...] is to establish an emotional orientation that will guide the audience through the film." (Smith 1999:120) Dette er nok også noe seeren vet.

kvinnestemmen: ”Og så, for å toppe alt sammen, ankommer dette sirkuset.” Hun kommer inn i bildet i det samme sekundet som hun vender samtalen/monologen⁴⁶ inn på dette emnet. Valuska sitter for sin del fortapt i sitt arbeid, tilsynelatende uoppmerksom på samtalen som foregår bak ham. Distribusjonen av informasjon overgår altså nok en gang Valuska, her settes det også opp en kobling mellom informasjonen i de to tagningene: sirkusets ankomst. Hun fortsetter:

De har med seg denne forferdelige, gigantiske hvalen, og denne Prinsen. Ti kilo. De sier han må bæres i deres hender. Og at han har tre øyne. Jeg vet ikke om det er sant eller ikke. De sier han blir tatt med fra by til by hvor han holder sin monstrøse, gudløse tale. Ingen vet noe for sikkert. Selv de som var der forstår ikke.

Kameraet zoomer etter hvert inn på kvinnen slik at Valuska ikke lenger er i bildet. Hun fortsetter å snakke om hendelser som skal ha hendt når Prinsen har kommet til forskjellige steder: om ødelagte kirkeklokker som har begynt å ringe, og hun sier at det derfor ikke er rart folk ikke lenger tør å gå ut om kveldene i redsel for å bli ranet, knivstukket og voldtatt. Ingenting er hellig for disse. De rev ned statuer og kirkesteiner: ”Så, hvordan kan du forklare alt dette i normale termer? Den mystiske, ukjente pesten [ulykken] er her. [...] Folk frykter det som kommer. For det er sikkert at noe er på vei.” Kvinnen gir altså noen vage utsagn som kobles til plakaten vi har sett: ”Jeg vet ikke om det er sant eller ikke [...] ingen vet for sikkert.” Samtidig hentyder hun til at noe stort er i ferd med å skje, og mot slutten kommer hun med noen halvprofetiske utsagn: En ukjent uhygge er på vei.

I forhold til hva vi har sett i de første tretti minuttene av filmen gir ikke dette noe særlig mening. Vi klarer ikke å systematisere disse hendelsene, eller gjenkjenne noe mønster i dem. Det vi har sett når vi har fulgt Valuska, er en svært rolig liten by. Samtidig har disse utsagnene kvinnen kommer med en stemningssettende effekt som også virker bakover på det vi har sett, de mørke stille bildene, den ørkesløse vandringen til Valuska, kanskje var alt *for* rolig? Slik såes en kime til uro i seeren, sirkusplakaten er ikke lenger nøytral, men ladet med negative konnotasjoner.

Dette forsterkes ytterligere to tagninger senere når det klippes fra at Valuska leverer aviser, som tydeligvis er hans yrke, til at han går inn i en hotellresepsjon. Dette blir tredje gang det gis informasjon om Prinsen og hvalen. En mann som jobber på bygget, onkel

⁴⁶ Samtalene i *Werckmeister Harmonies* ligger ofte svært nær monologer. Heller enn dialoger hvor det veksles mellom forskjellige mennesker som ytrer seg, snakker gjerne en person lenge om et tema. Dette grepet er utpreget, men ikke like tydelig i *Werckmeister Harmonies* som i *Damnation* og i *Almanac of Fall*.

Karsci, kommer mot Valuska som sitter og rydder i avisene han er i ferd med å levere: ”Har du sett dem?” ”hvem?” spør Valuska, ”vet du ingenting?” ”nei”.

Hør: De kom med toget i går, på grunn av hvalen. Vel, en vet aldri for sikkert. Noen sier det er minst tre hundre av dem, andre at det bare er to, og at hele attraksjonen er det mest skremmende du kan se. De sier også at det hele er et dekke for andre ting, at når natten kommer vil de sveipe ned de fredfulle innbyggerne. De sier også at hvalen ikke har noe med det å gjøre. Men i neste øyeblikk at hvalen er årsak til det hele. Det som er sikkert er at de allerede røver, de knuste vinduene i klesforretningen.

Dette er første gang Valuska blir direkte konfrontert med sirkusets tilstedeværelse i byen, utover det at han mest sannsynlig så det ankomme, men da uten å vite hva det var. Og igjen får vi informasjon som peker i retning av at Prinsen og hvalens ankomst er avgjørende. Utover det faktum at vi følger Valuska på hans arbeidsrute, er det sirkuset som trer frem som det sentrale elementet. Vi får ingen nøyaktig forklaring på hva som skjer, men heller en rekke hypoteser som seeren kan adoptere som sine egne. Siden flere av disse imidlertid er gjensidig utelukkende (hvalen har eller har ikke noe med dette å gjøre) er det eneste en sitter igjen med at noe er på vei, at noe snart kommer til å skje. Dette at noe allerede har inntrådt, men at dets klare omfang ikke er tilgjengelig verken for seeren eller for dem hendelsene angår, kan sammenlignes med ”the unknown violent event” i Peter Greenaways *The Falls* (1980), eller bomben i Tarkovskijs *Offret* (1986). Det ligger et mystisk slør over byen som preger hva som skjer, men vi får ikke lette på det for å se hva som igangsetter hendelsene. Men i motsetning til de to nevnte filmene vedvarer ikke denne usikkerheten, vi kommer etter hvert nærmere hvalens og Prinsens karakterer.

Kort tid etter klippes det til et etableringsbilde over en åpen plass med små grupper av mennesker spredt utover, i tillegg står lasteplanet som passerte Valuska om natten der. Det er en disig morgen. Valuska kommer inn fra høyre bak kameraet, kameraet settes umiddelbart i bevegelse og følger etter Valuska som går mot lasteplanet. Han finner planet lukket og begynner å gå rundt blant menneskene på plassen. Folkene, alle menn, står i små grupper, men ingen later til å snakke med hverandre. Alle ser mistenksomt på Valuska. Etter hvert kommer Valuska til en gruppe hvor vi blant annet gjenkjenner ”solen” fra rekonstrueringen av solformørkelsen i åpningstagningen. Men ingen hilser. Som i de andre gruppene ser de bare mistenksomt på Valuska. Dette igangsetter flere spørsmål: Hvorfor hilser de ikke? Hva er i ferd med å skje her siden alle er så avvisende?

En lyd av kvernende jern oppløser dette merkelige møtet. Alle ser på et punkt offscreen, kameraet følger Valuska og viser kilden til lyden: lasteplanet er i ferd med å åpnes. Her er Bordwells utsagn om den lange tagningens generering av spatiale hypoteser treffende; seeren vil, som karakterene, lure på hva det er som lager lyden, dette vil videre bryte de hypotesene seeren danner seg angående Valuskas møte med "solen". En mann står inne på planet og sveiver en åpningsmekanisme, musikk kommer ut, og det en umiddelbart kan slutte er hvalens haleparti, kommer til syne. Kameraet blir stående bak Valuska som venter på mannen som rigger i stand til visning. Folkemengden rundt på plassen nærmer seg ikke, ting tyder på at det ikke er dette som er grunnen til at de befinner seg rundt sirkuset. Dette peker også i retning av at hvalen "ikke har noe med det å gjøre". Valuska er først og alene i køen, han betaler og går inn. Inne på planet ligger den store bardehvalen, samt en utstilling av en rekke dyr lagt på sprit. Valuska går en runde uten å ta seg så veldig god tid, men han virker bergtatt av hvalen. Når han går ut, følger ikke kameraet ham, men blir heller stående bak på lasteplanet. Valuska rammes inn mellom lasteplanets høyre vegg og gulv, samt hvalens kropp og hale. Denne typen "frame in frame" går igjen i hele filmen. I denne tagningen blir avstanden til Valuska så stor, at det er vanskelig å se hva som foregår ute på plassen. Hvalen på sin side er tett på, noe som får frem dens majestetiske størrelse i kontrast til de små menneskene. I den lille rammen ser vi Valuska bli



møtt av en mann som spør hva som var der inne. "Folk snakker om en prins" sier han. "Nei" sier Valuska, "en gigantisk hval har ankommet." "Jeg liker ikke dette," sier mannen, Valuska repliserer: "Det er ingenting galt med dette, se bare hvilket fantastisk dyr Vår Herre har skapt."

Hvalen er med andre ord en utstoppet bardehval og blir med dette fratatt mye av sin mystiske aura. Når mannen spør etter Prinsen, peker dette i retning av at det er han som er den sentrale størrelsen i, hva det nå enn er, som er i ferd med å skje. Den manglende interessen for hvalen blant mennene som står på plassen støtter oppunder dette. Valuska på sin side virker fascinert over hvalen, den virker å passe inn i hans interesse for de store spørsmålene som vi så tendenser til i åpningstagningen. Dette gir Valuska et naivt og

uskyldig preg som kontrasterer ham mot de andre innbyggerne som ser ut til å bekymre seg over tilstandene i byen.

Tre ganger oppsøker Valuska plassen sirkuset befinner seg på, og hver gang er det flere mennesker der. Den andre gangen blir han plaget av en mann som ønsker å vite hva Valuska gjør der. Slik forstår seeren at de som holder til på plassen ønsker å skjule for uvedkommende hva som foregår. Overgrepet blir avbrutt av at en mann kommer ut fra lasteplanet og annonserer at Prinsens opptreden er blitt kansellert. Annonseringen av Prinsens avlysning peker igjen i retning av at det er Prinsen som trekker folk til sirkuset, og videre, at det kanskje er Prinsen som er skyld i problemene vi har sett andre innbyggere diskutere.

Den tredje gangen Valuska kommer til sirkuset er det blitt natt (andre natt). Den store plassen står i brann, et titalls store leirbål er blitt tent og hundrevis av mennesker står samlet rundt dem. Valuska går rett mot lasteplanet, han spør en mann om det er mulig å se hvalen nå (noe som er en spesiell ting å gjøre under disse forholdene), men får beskjed om å dra til helvete. Kameraet følger Valuska idet han stiller seg ved siden av lasteplanet, Valuska får øye på noe, kameraet beveger seg etter, og Valuska forvinner inn en åpning i bølgeblikket som utgjør planets skrog. Det klippes til hvalens øye, opplyst i høyre billedkant, resten av rommet er mørkt. Valuska kommer inn fra venstre og studerer øyet. Han sier til hvalen: ”Se hvor mange vansker du har skapt, selv om du ikke har vært i stand til å plage noen på lenge.” Noen stemmer høres offscreen, Valuska blir oppmerksom på dem og beveger seg i retning av en annen del av planet. Kameraet følger Valuska som stiller seg opp til venstre for døren stemmene kommer fra. Kameraet har Valuska i mørke på den ene siden, og det opplyste rommet med to menn som snakker på den andre. Disse horisontale lysdelingslinjene er et gjennomgående trekk i filmen og definerer i denne tagningen en klar deling mellom innenfor og utenfor dette rommet. Kameraet trekker inn i det lyse rommet og gir oss slik en visuell tilgang som overgår Valuskas. De to mennene diskuterer Prinsen. Den ene, sirkusets direktør, sier han ikke vil slippe Prinsen ut, han vil ikke la dette fortsette: ”Det var nok forrige gang”. Han ber den andre mannen oversette dette til Prinsen,⁴⁷ oversetteren svarer at det ikke er noe poeng ettersom Prinsen ikke anerkjenner noen autoriteter. Ingen kan måle seg med Prinsens styrke og hans magnetiske kraft. Direktøren svarer med å si at Prinsens magnetiske kraft er en misdannelse, at Prinsen er en ”frik” som ikke vet noe om noen ting, at Prins bare var en tittel direktøren gav ham av kommersielle årsaker. ”Fortell ham at jeg oppfant ham”.

Prinsen er altså en sirkusfrik fra et fremmed land, men også tydeligvis en sirkusfrik som har skapt problemer flere steder, slik som ryktene i Valuskas by vil ha det til.

⁴⁷ John Cunningham skriver i *Hungarian Cinema* at Prinsen snakker et fremmed, slavisk språk (2004:156).

Diskusjonen mennene imellom, bekrefter altså hypotesen om Prinsens avgjørende rolle i det som har hendt andre steder, men igjen avmystifiseres det hele litt ved at Prinsen ikke er noen magisk personlighet, men tvert om et misfoster. Slik kan kanskje seeren føle seg litt snytt når verken hvalen eller Prinsen, har kunnet "leve opp til ryktene" som har gått i byen. Av dette kan en også slutte at de store folkemengdene som har samlet seg har blitt lurt, at de tror Prinsen er noe mer enn han er. Men når direktøren sier at oversetteren skal fortelle Prinsen at han får slippe ut hvis han lover å ikke si et eneste ord til folkene på plassen, svarer Prinsen via oversetteren med en guttural stemme:

Direktøren kan ikke sette noen regler, direktøren får penger, Prinsen får tilhengere, det er ikke noe poeng å diskutere. Prinsen er den eneste som ser det hele. Og det hele er ingenting, fullstendig i ruiner. Hva de bygger og hva de gjør er forvirring og løgn. Under konstruksjon er alt bare halvferdig, i ruiner er alt komplett. Det de tenker er meningsløst, tenker de fordi de er redde, og de som er redde vet ingenting. Direktøren forstår ikke at hans [Prinsens] etterfølgere ikke er redde og at de forstår ham, hans etterfølgere kommer til å gjøre ruiner av alt.

Direktøren sier at han ikke vil høre på dette mer, at de nå er frie. Prinsen hører ikke etter, men fortsetter sin voldsomme tale hvis kraft forsterkes av oversetterens samtidige stemme. Prinsen snakker videre om at helheten ikke er, at de skal knuses med sinne, at de skal straffes uten miskunn. "Dagen har kommet!" Fra dette klippes det til Valuska som løper mot kameraet som trekkes bakover. Prinsens tale fortsetter som voice-off: "Det kommer ikke til å være noe igjen. Sinne overvinner alt! [Stemmen vokser i kraft] Sølv og gull kan ikke hjelpe dem, vi tar deres hus, terror er her! Massakre! Vis ingen nåde!" Når talen er over hører vi sinte rop fra plassen, deretter eksplosjoner. Valuska stanser og snur seg, kameraet stanser også. Deretter løper han bort fra kameraet.

Hvalen er altså en død bardehval som vanskelig kan tenkes å ha gjort noe aktivt for å lage problemer i den lille byen. Men som symbol bærer den med seg en kraft. Og det virker som denne kraften er diametralt motsatt av den Prinsen representerer, og heller ligger nærmere Valuskas vesen. I Valuskas andre møte med hvalen trekkes koblingene mellom dem tettere. Når Valuskas og hvalens øyne lyses opp, og de ser på hverandre, ser man likheten i disse to uskyldige og passive skapningene, begge dratt inn i et spill de ikke er herre over. Lyskoblingen fortsetter når Valuska står og lytter på mennene som snakker sammen. På et fremragende punkt i tagningen lyses Valuskas øyne opp, mens resten av ham er i mørket, og i naborommet danser Prinsens skygge på veggen. Prinsens væren som skygge kontrasteres slik

mot Valuska og hvalens opplyste øyner, et formelt trekk som bekrefter innholdsmessige hypoteser. Vi får altså aldri se Prinsen og det er jo en gang slik at monsteret som ikke vises er det kraftigste monsteret (j.fr. skrekkfilmer). Det monstrøse



er bygget opp av alle utsagnene om ham. Nå bekrefter han alt dette med sin voldsomme tale om vold og ødeleggelse. Han fremstår som ondskapen selv. De mystiske aspektene ved Prinsen og hvalen fjernes altså for en liten tid, men reetableres til fulle når Prinsen begynner sin tale. Valuskas ord til hvalen: ”Se på alle problemene du har skapt”, gjør at også hvalens mystiske skjær opprettholdes, om enn i redusert utgave.

Som nevnt skjer Prinsens tale inne på lasteplanet med Valuska som vitne. Men den siste delen av talen hører vi som voice-off mens Valuska løper. Etter at talen er ferdig hører vi aggressive rop fra plassen, altså ting som tyder på at flere har hørt talen. Vi har forstått det dit hen at den store folkemengden er på plassen for å høre Prinsens tale. Men hvordan hørte de den? Gjennom planets vegger? Eller har Prinsen gått ut på plassen? Begge disse svarene er usannsynlige. Som jeg skrev i forrige kapittel setter det ortodokse tankebildet, med sitt fokus på sammenhenger, uforståeligheter som feil. En vil derfor la dette hullet stå tomt heller enn å spekulere i hva det var. Denne tendensen til å skylde på uforståeligheter som noe eksternt, og ikke som et brudd i eget fortolkningskjema, blir kraftig fremprovosert i møte med *Werckmeister Harmonies*. Vi lar hullet (feilen) stå åpent, for i neste tagning ser vi en stor folkemengde på en stille, men bestemt ferd. Og vi slutter av dette at mengdens vandringer er resultatet av Prinsens tale selv om de vanskelig kan ha hørt den. Mengden filmes gjennom et craneshot som beveger seg bakover i takt med folkemengdens fremdrift. Kameraet senkes og heves, og viser hvordan enkelte av mennene bærer primitive våpen som kjepper og jernrør. Deretter klippes det til en døråpning, igjen som en ramme i rammen, lys inne og mørke ute. Lyden av den marsjerende mengden binder de to taggingene sammen. Kameraet trekker sakte mot den åpne døren, og med ett kommer det folk stormende fra bak kameraet og inn døren. Kameraet følger etter folkene inn i bygget, og etter hvert etter en gruppe som går inn i et siderom av korridoren. Mennene raserer alt de ser og går til angrep på menneskene som ligger der. Vi er tydeligvis på et sykehus eller et sykehjem. Slik følger kameraet, uten klipp,

etter forskjellige grupper inn på forskjellige rom hvor de utfører sine grufulle handlinger. Alt skjer uten en lyd fra de som utfører angrepet. Syke mennesker blir banket opp med kjepper og stenger, uten sjanse til å forsvare seg, sykehusets



instrumenter blir destruert. Kameraet følger to av bøllene fra plassen, mannen som overfalt Valuska og ”solen”, de går inn i et rom og river ned et forheng. Alt stanser opp. I et badekar står en naken gammel mann, og det virker som overgriperne nærmest får en levinasisk erkjennelse: de ser ”den andres ansikt”. Plutselig er angrepet over og alle trekker seg ut i stillhet, som om de har tapt slaget eller som om de er i et begravelsesfølge. Kameraet følger dem ut av rommet, men i korridoren begynner kameraet å bevege seg sakte mot høyre. I en av korridorens armer står Valuska gjemt i skyggen.

Løse koblinger og innhentingsproblemer

Folkemengden settes altså i gang (mest sannsynlig av Prinsen) og gjør et vanvittig overgrep. Heller enn å gå mot det som vanligvis anses som kjernen til problemene i et samfunn, de styrende, angriper mengden de svakeste. Hva nøyaktig det er som motiverer disse handlingene er umulig å si. Likeså vanskelig er det å forklare hva som stanset dem (det var bare noen få som så den nakne, gamle mannen i badekaret). Seerens interpreterende krefter igangsettes av disse løse koblingene og manglende forklaringene. Hvilken tidligere kunnskap en besitter (skjema) vil være avgjørende for hvordan en fyller hullene. For en ungarer, eller for en med kjennskap til det ungarske samfunn, vil det kanskje være naturlig å koble Prinsen og angrepet til Ungarn. Ungarn var blant landene som ivrigst omfavnet nazismen, og overgrep mot de svakeste var et trekk ved nazismen. Kanskje er Prinsen Hitler og mobben de blinde ungarerne? Etter krigen havnet Ungarn under nok et totalitært regime, Sovjet. I 1956 ble det ungarske folkeopprøret mot Sovjet slått ned, kanskje representerer overgrepet mot de syke Sovjets brutalitet mot Ungarn? De mulige forklaringene er mange, men viktigere enn hva filmen betyr eller representerer, er løsheten i koblingene som tvinger seeren til å jobbe for å skape sammenhenger og til å velge vekk som feil det som ikke passer inn.

Parallelt med utviklingen på sirkusplassen utspiller andre hendelser seg, fru Tündes ordensprosjekt har vel så fascistiske tendenser som Prinsen, som kanskje heller er en ond nihilistisk anarkist (hvis noen isme kan dekke hans ideologi). Hun ønsker å skape orden i den lille byen og gjør dette ved å bruke sin ektemann herr Eszter på nedrig vis. Vi har altså flere tråder som må veves sammen: En gryende uro sprer seg i den lille byen, ryktene går om at et sirkus som sprer ødeleggelse er på vei. I tillegg er det dårlige tider, med bitende kulde og manglende kull. Fru Tünde og politimesteren forsøker å skape orden og igangsetter et større prosjekt. Det mystiske sirkuset ankommer og med det en horde med mennesker, både lokale og fremmede samler seg på sirkusplassen. Alle disse hendelsene er tydelig tilstede, men seerens rettethet mot forståelse krever også at de forenes til en sammenhengende helhet.

Dette blir enda vanskeligere mot slutten av filmen. Etter angrepet er gjennomført hører vi igjen Prinsen omtalt gjennom en fremmed stemme. Kameraet begynner i et tak og føres i en 360 graders spiral mens vi hører Prinsens leksjoner opplest på ny, men denne gangen med en avstand skapt av destruksjonen som har skjedd. Fra å gjenfortelle Prinsens tale: ”Han sier han liker det når ting faller fra hverandre [...] Det er konstruksjon i alle ruiner, en enkel emosjon for destruksjon, ubyttbar, dødelig,” endrer fortellerstemmen seg til å si: ”Vi fant ikke det riktige objektet for vår lidelse og desperasjon, så vi gikk til angrep på alt som kom i vår vei, med villere og villere aggresjon.” Det ligger altså en erkjennelse av at det dionysiske angrepet ikke var redningen for folket, men heller et ventilert utbrudd som tok en tilfeldig retning. Men hvem er det som sier dette? Når kameraet nærmer seg slutten av spiralen (nærmer seg bakken), ser vi at lokalet er fullstendig ødelagt, det ligger knuste hvitevarer overalt. I den siste bevegelsen av spiralen glir stemmen over i Valuskas hvissing, og kameraet viser Valuska som sitter og leser fra en bok. Han leser om all ødeleggelsen som skjedde i Prinsens kjølvann, blant annet om voldtekt av de to kvinnene på postkontoret som den ene kvinnen profetisk spådde. Flere fortellernivåer glir her sammen, fra en ikke-diegetisk stemme, hører vi med ett disse beskrivelsene fra Valuskas munn, noe som forsterker voldsomheten og grusomheten i dem. Samtidig skaper denne sammenglidningen hypoteser om hva som motiverer den? Hvorfor kobles Valuska til denne stemmen? Hva var egentlig Valuskas rolle i hendelsene som skjedde på sykehuset? I tillegg kommer spørsmålet om hvem som kan ha skrevet denne boken Valuska leser fra, på så kort tid, en får jo inntrykk av at overgrepene nettopp hendte. Valuska slutter å lese, reiser seg og går fra butikken, kameraet står igjen og vi ser Valuska forsvinne som en flekk i horisonten. En flyalarm ringer.

Det klippes til at Valuska går langs en mur, han kikker rundt hjørnet av muren, og vi ser militæret med tanks og sperringer stå over et kart og diskutere taktikk med fru Tünde (det

virker som hun har den sterkeste stemmen). Fru Tünde har med andre ord lyktes i sitt ordensprosjekt og fått den makten seeren kanskje allerede har sluttet at hun var ute etter. Militæret kjører bort. Deretter kommer en tagning hvor Valuska finner naboen sin drept. Han går hjem og møter der den avdøde mannens kone, men Valuska



forteller henne ikke om mannens død, selv om hun spør etter ham. Kvinnen forteller at noen har vært innom og lett etter Valuska, at navnet hans var på en liste. Valuska forstår ikke hvorfor noen er etter ham, han har jo ikke gjort noe. Hun sier at det ikke spiller noen rolle, ”de anerkjenner verken menneske eller Gud.” Hun sier han må rømme, løpe langs togskinne. Det klippes til Valuska som løper på togskinne, mot kameraet. Etter en stund kommer det en propellyd, et helikopter kommer og sperrer Valuskas løpebane. I neste tagning sitter Valuska på en sykeseng med Herr Eszter ved sin side. Valuska klarer ikke å kommunisere med ham, han har tydeligvis blitt sinnsforvirret.

Hvem var så de som verken anerkjenner menneske eller Gud? Prinsen anerkjente heller ingen autoriteter. Var det militæret eller myndighetene? Og hvorfor har Valuska havnet på et mentalsykehus? Har han på en eller annen måte blitt forbundet med mobbens overgrep? Han var jo tross alt på stedet når det skjedde. Herr Eszters tilstedeværelse på sykehuset viser også en reversering i pleierforholdet, som ytterligere forsterkes når kameraet i filmens siste tagning viser Eszters møte med hvalen. Lasteplanet er ødelagt og hvalen ligger rått ute i frisk luft. Hva innebærer denne reverseringen? Hvorfor følger kameraet Eszter? Hvalens fall sammenfaller også med Valuskas fall, og Prinsen er borte. Konstruksjonen av en fabel lar seg ikke umiddelbart gjøre med bakgrunn i elementer hentet fra sjettet, seeren blir presset til å trekke veksler på sine interpreterende skjema. Kanskje er *Werckmeister Harmonies* en *metafor* på menneskets tendenser til å bli forført av autoriteter? Kanskje er Valuska og hvalen de gode og Prinsen den onde forførereren. Men hva da med Valuskas manglende kraft, hans passivitet i møte med det kommende og det som kom? Kanskje er han lammet som burde blitt vernet, men som heller ble sendt til ulvene? Som hos hvalen er veggene rundt ham revet ned og uten forsvar takler han ikke tilværelsen. Men hva representerer helikopteret? Skal vi godta militærets inngripen? Er militæret bedre enn Prinsen og hans mobb? Hva blir da

moralen? Uansett hvilken forklaring en anlegger, føles det ikke som den dekker det *Werckmeister Harmonies* setter i gang, for mye må settes på siden som feil, eller overskudd (excess) for å få den til å henge i hop. Og når en kjenner litt på det, er det ikke å besvare disse spørsmålene som er det sentrale, det en sitter igjen med etter filmen er ikke bare koblet til disse fortellermessige aspektene, en sitter heller igjen med en uartikulerbar stemning. David Bordwell skriver:

Narratives are composed in order to reward, modify, frustrate, or defeat the perceiver's search for coherence." (1985:38) [...] The art film is nonclassical in that it creates permanent narrational gaps and calls attention to processes of fabula construction. (1985:212)

Og det kan se ut til at *Werckmeister Harmonies* frustrerer tilskuerens søken etter sammenhenger. Det er tilsynelatende få spatiale hull (gaps) i filmen, noen få temporale, men mange kausale hull. Vi har sett enkelte ganger at narrasjonen ikke kommuniserer all den informasjonen den besitter (vi får ikke se Prinsen), men også at vi får informasjon som overskrider den Valuska besitter. Uansett hvilken informasjon vi får, får vi imidlertid ikke nok til å forene filmen til en sammenhengende helhet. Derfor blir det kanskje slik at vi heller enn å kalle dette retardation (tilbakeholdelse av informasjon), kan tenke oss at ikke en gang narrasjonen vet hva som skjer eller har skjedd. Det er i dette vanskeligheten med å omslutte *Werckmeister Harmonies* ligger. For alt er med i hver tagning, men samtidig er ingenting med, det er et totalt fravær av den informasjonen som kunne ha gjort at vi forsto det som hendte. Det er som om narrasjonen tar tak i de gale hendelsene, eller legger seg på feil sted, slik at det som virker som den sentrale handlingen legger seg på utsiden av det som utspiller seg i det bildet vi har tilgjengelig. Hvis vi går strukturalistisk til verks kunne en anslå at de mest sentrale begivenhetene, i vanlig kausal forstand, bare bruker ti prosent av den samlede tiden i filmen. Vandring i mellom, dveling på mennesker og generelle "uvedkommende" elementer vektes atskillig tyngre enn det handlingsmessige.

Derfor virker det som om at de elementene en etter vanlige skjemaer ville ha ansett som mellomrom eller utsiden, blir til innsiden og motsatt: de kausale forbindelsene blir til en mer eller mindre perifer utside. Det er denne reverseringen vi må forsøke å gripe for å forstå *Werckmeister Harmonies* og det den igangsetter. Det ortodokse tankebildet og dets narrative skjema tar bare tak i noen prosent av det som utspiller seg på skjermen, resten flakker forbi på skjermen, kanskje uten noen aktiv kognitiv inngripen. Samtidig har mellomrommene blitt for store til at vi kan kalle dem for mellomrom eller hull, de har inntatt en rolle som noe

atskillig viktigere enn mellomrom.⁴⁸ Det blir derfor ikke riktig å bare si at *Werckmeister Harmonies* er en frustrerende film som problematiserer fabelkonstruksjon, eller som desautomatiserer vårt blikk på verden. Den er noe mer, den igangsetter noe mer. Hva er disse mellomrommene? Hva virker de i forhold til når de ikke kan plasseres i sammenhenger? Kanskje dette er noe som ikke kan tematiseres innenfor det ortodokse tankebildet.

⁴⁸ I Wolfgang Iser's estetikk er det at leseren fyller hull en forutsetning for å ha glede av lesningen. I Iser's oppsett gjelder det for kunsten å skape "passende store" hull. Dersom leseren ikke får anledning til å tolke i det hele tatt, altså at der er for små hull, vil hun fort miste interessen. Hvis hullene derimot blir for store, og man må tolke for mye, vil leseren også begynne å kjede seg ifølge Iser. ("The Reading Process, A Phenomenological Approach", 1988) Denne teorien er ikke kompatibel med det som finner sted i *Werckmeister Harmonies*. Ettersom hullene i denne filmen er dominerende, vil den i prinsippet være mislykket i Iser's perspektiv. Dette synes imidlertid ikke å være tilfelle hvis vi følger resepsjonen av filmen. Hvordan kan man så ha estetisk glede av en film med så få narrative holdepunkter og så store hull? For å besvare dette må vi forlate Iser's hull og lignende teorier, og legge blikket et annet sted.

Kapittel 4: *Werckmeister Harmonies* – kraftbildet og det ortodokse tankebildets utside



Utsidige sammenhenger

Det ortodokse tankebildet betegner det ved oss som opererer etter et gjenkjennelsesprinsipp, det som assimilerer de nye inntrykkene og henter dem inn i det trygge og kjente. Men i *Werckmeister Harmonies* så vi hvordan det som lot seg hente inn i fortellingen (inn i våre narrative skjema), allerede bestod av løse koblinger og slik skapte problemer for våre kognitive evner. Enda større er problemet med alt det som ikke glir inn i det narrative skjemaet: mellomrommene som utgjør den største delen av filmen. Siden det er et paradoks at mellomrommet er større enn delene, foreslår jeg dermed en reversering: De sentrale hendelsene (fortellingen) kan ikke lenger sees som det sentrale, men må topologisk plasseres som utsidig i forhold til det vi foreløpig kaller for mellomrommet. I dette ligger det ortodokse tankebildets problem: det kjente (en fortelling) ligger i *Werckmeister Harmonies* på utsiden, som en vag tråd som kan skimtes, men som ikke kan gripes. Det ortodokse tankebildet forsøker imidlertid så godt det kan å kalle på interpreterende skjemaer.

I alle disse bevegelsene ligger også en viktig del av den estetiske opplevelsen ved *Werckmeister Harmonies*. Det ortodokse tankebildets fortolkende, innhentende praksiser er

noe av det som gjør *Werckmeister Harmonies* til en interessant seeropplevelse. Filmen setter våre skjemaer og kognitive evner på prøve. Dette er den neoformalistiske forklaringen på den estetiske opplevelsen, slik David Bordwell fremstiller det i *Narration in the Fiction Film*. Men samtidig med dette er det fristende å diskutere en tversgående bevegelse. Det må gå an å diskutere disse mellomrommene i seg selv, som noe annet enn brudd eller overskudd (excess), selv om de er løsrevet fra et narrativ og slik går utenfor vanlige meningsfulle sammenhenger. I sammenheng med dette kan vi også reise spørsmålet om det ikke går an å snakke om noe annet enn forståelse eller ikke-forståelse i forbindelse med disse mellomrommene. For selv om det ortodokse tankebildet ikke klarer å innordne de i sammenhenger, har jo mellomrommene en virkning, om enn de relaterer seg til andre områder i tanken enn det ortodokse. Det er disse aspektene vi skal fokusere på i det følgende.

Gilles Deleuze og ikke-narrative bilder

Vi så i kapittel to og kapittel tre hvordan kognitivistisk teori kartlegger vårt ortodokse blikk på verden gjennom raffinerte analyser av våre kognitive og perseptuelle apparater. Samtidig er det tendenser til at kognitivistisk filmteori anlegger det samme blikket som det finner hos seeren, på det andre objektet som studeres: filmen. For eksempel er det slik at for at David Bordwells begreper om hull (gaps), tilbakeholdelse av informasjon (retardation) o.l. skal fungere så må vi, som han selv sier, forutsette et *idealsujett* (1985:54). Som filmviter må en altså forutsette det samme som den ”uvitende” seeren: en sammenbindende og overordnet helhet som strukturerer alt. Fra et deleuziansk perspektiv er dette det ortodokse tankebildet i aksjon, Gilles Deleuze skriver i *A Thousand Plateaus (Mille Plateaux 1980)*:

The classical image of thought, and the striating of mental space it effects, aspires to universality. In effect it operates with two ”universals”, the Whole as the final ground of being or all-encompassing horizon, and the Subject as the principle that converts being into being-for-us. (2004:418)

To av de viktigste innskriftene i mennesket, i tillegg til de vi nevnte under postulatene i kapittel to, sier Deleuze her, er ideen om *helheten*, en altomfattende helhet som det er mulig å gripe. Videre er den andre ”universalen” *subjektet* som konverterer denne væren til væren-for-oss. Subjektet sees altså som en fast instans som tar inn hele verden og forstår. Bordwell forutsetter som en grunnstein i sitt begrep om narrasjonsprosessen allerede en slik gripbar helhet. For å muliggjøre en diskusjon av *Werckmeister Harmonies* som foregår på to nivåer (innenfor og utenfor det ortodokse tankebildet), vil jeg nå bryte med dette blikket. Jeg er enig

i at seeren leter etter sammenhenger i filmen, men ikke nødvendigvis i at disse ligger i filmen selv. For i *Werckmeister Harmonies* virker det som om noe annet har kommet inn og erstattet fortellingen og sammenhenger mellom hendelser. For å kunne diskutere dette vil jeg nå delvis forlate kognitivistisk teori og heller støtte meg på Gilles Deleuzes filmteori og filosofi.

Innsigelsen mot David Bordwells fortellerteori fra et deleuziansk perspektiv, er videre at selv om Bordwells teori er et oppgjør med strukturalistiske tendenser til å se filmen som et språk (Christian Metz), forutsetter han fortsatt narrativet, eller narrasjonen, en instans som produserer fortellingen. For Gilles Deleuze er dette det samme som å starte i lingvistikken, han mener at narrativet er et produkt av språksystemet, et system som igjen er produsert av og kommer etter *bildet*: ”[T]he language system only exists in its reaction to *non-language-material* that it transforms. This is why utterances and narrations are not a given of visible images.” (*Cinema 2* 2005:28) Denne forståelsen av forholdet mellom språk og bilde, må sees i sammenheng med resten av Deleuzes begrepsunivers. Bildene kobles i retning av hans ontologi,⁴⁹ i retning av tilblivelsen eller forskjellen, et ikke-språklig materiale. Språksystemet kan på sin side settes i sammenheng med det ortodokse tankebildet, i den forstand at dette er noe som lik det ortodokse, kommer etter og omformer tilblivelsen, altså det verden består av, til intelligible kategorier.⁵⁰ Språket, som skjemaene, er på ingen måte løsrevet fra dette ikke-språklige materialet, men må hos Deleuze anses som omforminger av dette. Det ikke-språklige blir derfor nødvendigvis språkets mulighetsbetingelse i deleuziansk tenkning.

Dette ikke-språklige materialet forklarer Deleuze videre blant annet gjennom konseptet *forskjellen i seg selv*. Han skriver: ”difference and repetition have taken the place of the identical and the negative, of identity and contradiction.” (2004[1968]:xvii) Forskjellen forstås altså ikke som forskjell mellom ting, men som *forskjell i seg selv*. I deleuziansk tenkning vil motsetninger, identiteter og likheter, altså det ortodokse tankebildets eller våre kognitive skjemaers kategoriseringer, være *effekter produsert av forskjell* (2004:182). Forskjellen blir slik det som gir det gitte (verden slik vi ser den), men som ikke synliggjør seg som sådan. Deleuze forsøker å vise at denne forskjellen ikke er en abstrakt, metafysisk figur,

⁴⁹ Læren om det værende, er læren om det *tilblivende* hos Deleuze. Han utformer gjennom dette konseptet samt konseptene forskjell og repetisjon (*différence/répétition*), *immanens* (fra Spinoza), *virtualitet* (Bergson) og *intensiteter*, sin ontologi. Denne ontologien gjør nødvendigvis at Deleuze skiller seg fra sosialkonstruktivismen.

⁵⁰ Ved å støtte seg på Charles Sanders Peirces semiotikk, heller enn på Ferdinand de Saussures mer lingvistiskorienterte semiologi, forsøker Deleuze å få frem *tegnets* og *bildets* ikke-språklige karakter, noe som skiller seg fra Saussures relasjonelle tegnforståelse, hvor tegnet kobles nærmere *ordet* som får sin mening utifra dets posisjon i strukturen. Konseptene slik de fremstår i *Qu'est-ce que la philosophie?*, blir en måte å nå dette ikke-språklige materialet uten å gå veien via et stivnet språk, dette er da også filosofiens oppgave ifølge Deleuze. At tegnet og bildet ikke er språkelige størrelser gjør også at Deleuze skiller seg fra formalismen, noe som forklarer hans til tider litt merkelig tematiske lesninger for å forklare sine tegnsystemer (som for eksempel det at Jeff i *Rear Window* sin fysiske lammethet viser til et brudd i det sensorimotoriske skjema).

eller et rent filosofisk tankeeksperiment, men en reell størrelse. I *Difference and Repetition* sporer Deleuze forskjellen i en rekke domener. I en kritikk av termodynamikken, forsøker Deleuze å vise hvordan denne disiplinens fokus på den ferdige formen og det endelige resultatet, gjør at de mister selve den *intensive* (differensierende) utjevningsprosessen, altså *mellomrommet* mellom tilstandene. Våre kategorier kvalitet og kvantitet klarer ikke å fange dette intensive, mener Deleuze.⁵¹ I meningsteori viser han til forskjellen gjennom det han kaller tilblivelsen: "[T]hat which is hard is never hard without also being soft, since it is inseparable from a becoming or a relation which includes the opposite within it." (2004:178) Som hans samtidige, Jacques Derrida, gjør gjennom sin *différance*, viser Deleuze her til hvordan elementene i våre motsetningspar allerede bærer i seg sporet av det det står i motsetning til. Det harde er slik bliven-mykt på grunn av det hardes tette relasjon til det myke, de to kategoriene kan ikke forstås uten hverandre, noe som samtidig viser til et prinsipp som muliggjør denne meningsbevegelsen, nemlig *forskjellen i seg selv*.⁵² Det er altså ifølge Deleuze, i mellomrommet, eller i hullene mellom de skjematisk oppdelingene, at det som gir muligheten til oppdelingen siver ut.

Ved å trekke dette nivået med i ligningen, åpner vi for en interessant deling. På den ene siden har vi kategoriene, skjemaene og språket, på den andre noe som gir muligheten til kategoriseringen, noe som ligger forut for kategorien (forskjell, tilblivelse, intensiteter). Det første nivået dekker for det andre, det ortodokse tankebildet skjuler forskjellen i seg selv. Kategoriene er hos Deleuze nemlig ikke verden, de er effekter av forskjell. Verden er forskjell.

⁵¹ Blant annet medfører dette fokuset, ifølge Deleuze, at en ikke ser at den ferdige tilstanden allerede er tilstede, virtuelt, og styrer den intensive prosessen mot målet. Dette viser også hvordan et annet konsept i Deleuzes ontologi, *det virtuelle*, virker. Det virtuelle er ikke det motsatte av det reelle, men er selv reelt og kan ha konkret innvirkning på fysiske fenomener gjennom slike differensieringsprosesser. Blant moderne fysikere og matematikere er Manuel DeLanda kanskje den som har videreført og utdypet disse sidene ved Deleuzes tenkning lengst, for eksempel i *Intensive Science and Virtual Philosophy*. Se også i tillegg Alain Badiu *L'Être et l'Événement* (1988) for et liknende prosjekt.

⁵² Derridas tekst "Différance" fra 1968 er en lang gjennomgang av dette forholdet. Poenget er her, som hos Deleuze, at når det er slik at noe må forholde seg til noe annet enn seg selv for å danne mening, må en forutsette at det må bevare i seg merket av det forgangne elementet og at det allerede lar seg merke av sitt forhold til det fremtidige element (dette er hvordan strukturen fungerer). I dette åpner det seg en kritikk av nærvermetafysikken som blir spesielt tydelig i Derridas begrep om sporet. Sporet er dette at det vi kaller nåtid, det nærværende element, forholder seg til, og er avhengig av sitt forhold til det vi kaller fortid og fremtid for å gi nåtiden mening (2006[1968]:110). Nåtidens mening skapes slik av dets forhold til det som ikke er den, absolutt ikke den, nemlig fortid og fremtid. Nåtiden blir på denne måten en betydningsbevegelse, et forhold til det andre, og dermed *ikke-eksisterende i seg selv*, en ikke-essensiell størrelse som får mening gjennom det som er fraværende. Det som muliggjør dette spillet er *Différance*. Dekonstruksjonen er nettopp påvisningen av dette forholdet i alle strukturer. Forskjellen mellom Deleuze og Derrida, er blant annet at språket ikke forstås som utveisløst (aporetisk) hos Deleuze (muligheten for å skape konsepter er ett eksempel på dette).

Fordelen med å følge en slik tilnærming er at den åpner for et annet forhold mellom film og seer enn det vi gikk gjennom i forrige kapittel. Heller enn å operere med en forutsetning om at filmens struktur ligger forholdsvis tett på seerens skjematiske struktur, kan vi få frem en klarere konflikt mellom disse. For, som vi så i *Werckmeister Harmonies* har fortellingen blitt henvist til en utsidig posisjon og mellomrommet tatt dets plass, noe som skaper problemer for det ortodokse tankebildet. Siden fortellingen ikke er det sentrale, vil det rent analytisk være ugunstig å legge alt fokuset på denne. Hvis vi i tillegg til fortellingens logikk introduserer et nivå av forskjeller, et fragmentert nivå som de skjematiske kategoriene forsøker å homogenisere, kan vi klarere se den spenningen som opptrer mellom seerens narrative interesse, og filmens undergraving av fortellingen.

Denne delingen, eller introduksjonen av et ekstra nivå, eller en ontologi som ligger forut for skjematiske oppdelinger, setter naturligvis også sitt preg på Deleuzes syn på kunsten. For eksempel mener han at kunsten ikke er, og aldri har vært, representerende.⁵³ Den viser ikke det som *er*, men skaper noe *nytt*. Eller som Paul Klee sier det: den reproducerer ikke det vi allerede kan se, men forsøker å gjøre synlig det vi ikke kan se (Rajchman 2001:124). Det vi allerede kan se, er det vi allerede kan gjenkjenne: mening slik Branigan definerte det gjennom skjemaet, eller det ortodokse tankebildet. Kunst er hos Deleuze definert av at den går på tvers av dette. Kunsten skal hente våpen fra kaos (forskjellen i seg selv) for å bekjempe det ortodokse tankebildets inngroddhet i mennesket. Kunsten er med andre ord allerede i kontakt med det ortodokse tankebildets *utside*, og hvis den ikke er det, er det ikke kunst, men klisjé. Det viktigste med det deleuzianske kunstsynet er derfor at det forstår kunst som nyskaping eller nytenkning, og setter det opp mot den etablerte tenkningen, det vil si den ortodokse. Det er sikkert mulig å komme med innvendinger mot et slikt kunstsyn. Men den sentrale implikasjonen synes jeg vi bør ta på alvor: Hvis vi regner kunst som noe annet enn den dagligdagse tanken, bør vi være varsomme i vår tilnærming til den, slik at vi unngår å assimilere kunsten inn i dette dagligdagse. Dette gjelder naturligvis i like stor grad teoretiske forutsetninger. Hvorfor legge fokuset på fortellingen, selv gjennom et utvidet fortellerbegrep, hvis fortellingen er sekundær til det andre som opptrer på skjermen og i lydsporet?

Dette er noe av det Gilles Deleuze diskuterer i sine filmbøker *Cinéma 1, l'Image-Mouvement* (1983) og *Cinéma 2, l'Image-Temps* (1985). Disse bøkene utgjør en

⁵³ Se for eksempel *What is Philosophy? [Qu'est-ce que la philosophie?]*, 2003:193.

klassifisering av en rekke forskjellige typer bilder slik de oppstår i filmen.⁵⁴ Den første boken tar for seg det Deleuze kaller *bevegelsesbildet* (*l'Image-Mouvement*). Kjentetegnet for dette er at det opererer etter et *sensori-motorisk skjema* som Deleuze mener underordner tiden under bevegelsen.⁵⁵ Bevegelsesbildet defineres videre av at ”settets” deler spiller sammen gjennom *aksjon* og *reaksjon*, altså at hendelser avføder hendelser. Definisjonen av bevegelsesbildet ligger med andre ord svært tett på hva som forstås med en fortelling. Og i vår gjennomgang av det ortodokse tankebildet, har vi sett hvordan det ortodokse allerede opererer med en slik sensori-motorisk logikk, gjennom narrative skjemaer og søken etter sammenhenger og likheter.⁵⁶ Det er med andre ord ikke i dette billedregimet vi må søke hvis vi ønsker noe hjelp fra Gilles Deleuze.

I bok to av Deleuzes tegntaksonomiske utlegning, mener han å ha funnet et brudd hvor bevegelsesbildet blir erstattet av et nytt billedregime.⁵⁷ En av årsakene til bruddet, er nettopp at bevegelsesbildet har ligget for tett på det ortodokse, og derfor blitt til klisjé heller enn kunst. Det nye regimet kalles *tidsbildet* (*l'Image-Temps*) og oppstår rett etter andre verdenskrig. Dette skjer i den italienske neorealismen, gjennom utviklingen av nettopp, som vi så hos Tarr, den lange tagningen og dybdefokus. Som vi var inne på i forrige kapittel mente Bazin at dybdefokus og den lange tagningen avfødte en mer aktiv tilskuer, at for eksempel: ”[D]epth of focus reintroduced the ambiguity into the structure of the image [...]” (2004:50). Dette betydde videre at filmen nå lå nærmere virkeligheten enn den klassiske filmen hadde gjort. Den lange tagningen, mente Bazin, er nemlig tettere på hvordan vi persiperer verden, hvor det sjelden skjer hopp i rommet (montasje), samtidig som det er en mer riktig presentasjon av tiden siden det ”overflødige” ikke kuttes bort. Dette punktet hos Bazin, hans ontologi, har vært svært omdiskutert og blir vanligvis sett på som problematisk.⁵⁸ Gilles Deleuze leser imidlertid en annen Bazin:

Against those who defined Italian neo-realism by its social content, Bazin put forward the fundamental requirement of formal aesthetic criteria. According to him, it was a matter of a new form of reality, said

⁵⁴ Med *forskjellen* i mente forstår en at klassifisering hos Deleuze aldri innebærer å finne essenser, men snarere om å skape koblinger (konsepter) som kan løfte ut nye aspekter ved området som diskuteres. Dette kan være grunnen til at det ble mye bråk rundt filmbøkene hans, folk leste dem som det første og forstod aldri det siste.

⁵⁵ Se for eksempel *Cinema 1*, 1983:221.

⁵⁶ Bevegelsesbildet og det ortodokse tankebildet ligger forholdsvis tett, men dette betyr på ingen måte at de samsvarer. Den viktigste forskjellen er at bevegelsesbildet kan sette tanken i bevegelse utover den ortodokse gjenkjennelsen og slik derfor er noe mer (Deleuze viser f.eks. til Hitchcock).

⁵⁷ Hvorvidt dette bruddet har skjedd er naturligvis omdiskutert. For en god gjennomgang av problemet og av hva den deleuzianske klassifiseringen omhandler, se Jacques Rancière ”From one image to another? Deleuze and the ages of cinema” i *Film Fables* (2001).

⁵⁸ Når Bazin snakker om mer eller mindre virkelig, må han nødvendigvis operere med en ontologi, denne ble og blir, av mange (kanskje med rette), ansett som problematisk.

to be dispersive, elliptical, errant or wavering, working in blocs, with deliberately weak connections and floating events. The real was no longer represented or reproduced but 'aimed at'. (2005:1)

Et typisk trekk ved Gilles Deleuze er at han gjør kontroversielle lesninger av andre teoretikere for å benytte dem i sitt eget prosjekt. Men mye av det Deleuze tilskriver Bazin finner vi også i Bazins egne tekster. I sitatet fra *What is Cinema?* så vi for eksempel hvordan han mente at dybdefokus og den lange tagningen skaper tvetydighet, en egenskap Deleuze også fører under tidsbildet. Svake forbindelser og flytende hendelser er andre kjennetegn:

[W]hile the movement-image and its sensory-motor signs were in a relationship only with an indirect image of time (dependent on montage), the pure optical and sound image, its opsigns and sonsigns, are directly connected to a time-image which has subordinated movement. (*Cinema 2* 2005:21)

Begrepene *opsigns* og *sonsigns* (pure optical and sound images) kan hjelpe oss til å forklare noen av *Werckmeister Harmonies*' interessante aspekter. *Opsign* (optisk bilde) defineres som: "an image which breaks the sensory-motor schema, and where the seen is no longer extended into action." (2005:325) Det er altså snakk om bilder⁵⁹ som ikke forholder seg til handlingen (hvor tid underlegges bevegelse), men bryter det sensori-motoriske handlingsskjemaet. Det jeg til nå har omtalt som mellomrom kan i mange tilfeller byttes ut med Deleuzes begrep om det optiske bildet. Optisk bilde er et bedre begrep enn mellomrom, fordi det ikke konnoterer en relasjon som er mindreverdige i forhold til de andre delene mellomrommet ligger *i mellom*. Og dette er avgjørende i *Werckmeister Harmonies*: mellomrommet, altså alle vandretagningene og "dødtiden", ligger ikke mellom hendelsene, det er heller hendelsene som ligger i mellom mellomrommene. Derfor er det nødvendig å trenge igjennom det narrative skjemaet og se på hva det dekker for, for hva er egentlig disse mellomrommene eller optiske bildene i *Werckmeister Harmonies*? Jeg skal i det følgende forsøke å artikulere dette, noe som medfølger en viss fare for at analysen vil virke noe hermeneutisk. Det er imidlertid ikke meningen å tolke hva disse bildene ønsker å kommunisere til seeren, men heller å forsøke å forstå noe av det de potensielt kan igangsette i seeren. At jeg nå begynner å snakke om de ikke-narrative bildene i filmen, betyr heller ikke at jeg har forlatt funnene fra forrige kapittel. Det finnes narrative sammenhenger eller det Deleuze kaller sensorimotoriske

⁵⁹ Hallvard J. Fossheim skriver om det deleuzianske bildet at det: "betegner det visuelt sentrale eller skapende trekk i en utsikt eller en måte å se på, og derfor kan bety alt fra et konkret enkeltbilde i en gitt film til en hel tagning, eller til og med et karakteristisk trekk ved en hel retning." (*Filmteori en antologi* 1999:19) Det viktigste er imidlertid at bildet som nevnt ligger før språket. Derfor blir det å bruke språkets formelle trekk til å snakke om bildet problematisk for Deleuze.

bilder i filmen, og det ortodokses bevegelser slik jeg har beskrevet dem, vil være virksomme i møte med *Werckmeister Harmonies*. Men samtidig med dette vil også de prosessene jeg beskriver i det følgende virke, om enn på en enda mer tildekket måte enn de prosessene jeg beskrev i forrige kapittel.

***Werckmeister Harmonies*, optiske bilder og kraftbildet**



Werckmeister Harmonies åpner med et nærbilde av en peisovn, noen slukker ilden i den med et glass vann, kameraet trekkes bak mot høyre og vi ser en rekke drikkende mennesker. Kameraet holdes relativt statisk i den ene enden av

rommet og en av gjestene kommer opp på siden av kameraet og sier: "Valuska vis oss". Mannen han snakker til trer så inn i bildet fra høyre. Gjестene begynner å rydde plass for det som skal skje. Valuska starter med å plassere mannen som hentet ham i midten av rommet og sier: "du er solen". Kameraet står fortsatt i lang-enden, men når Valuska henter en mann til: "du er jorden", trekker kameraet mot de to og vi får halv-nære bilder og etter hvert et nærbilde av Valuska som står og forklarer om solsystemet han er i ferd med å konstruere. Etter hvert som han fyller solsystemet med legemer (mennesker som går rundt hverandre i ring) blir kameraet mer plastisk og beveger seg fritt rundt på gulvet blant menneskene. Som nevnt er dette en eneste lang tagning, uten klipp. Mot slutten av tagningen blir gjestene, etter at solsystemets rekonstruksjon er ferdig, bedt om å gå. Valuska er den første til å bevege seg ut døren. Heller enn å umiddelbart klippe fra at Valuska går ut døren, for deretter å følge ham på utsiden, dveler kameraet lenge på barens innehaver som står og holder døren åpen for gjestene. Først mange sekunder senere klippes det til Valuska som kommer gående mot kameraet som trekkes bakover i tilsvarende fart. Det tok nesten ti minutter før dette første klippet kom, men grunnet bevegelig kameraføring, som har vekslet mellom å være på avstand fra og nær sine objekter, er det et visst tempo i tagningen. Filmens åpning har, som jeg nevnte i forrige kapittel, etablert en stemning, men ikke gitt oss noen pekepinn på hva den skal "handle om".

Heller enn å legge til rette for fortellingen, har denne første tagningen gitt oss ett gløtt inn i et fremmed univers. Det er et univers med en utforming og logikk som ikke ligner det vi kjenner fra vårt eget univers. Måten de fulle mennene lar seg forme av Valuska på, vitner om andre sosiale regler enn det vi er vant til. Hvordan fyllickene lar seg underholde og måten de selv deltar i underholdningen på er, etter vår logikk, absurd. Det er som om det hele er et allerede oppsatt skuespill, allerede planlagt og ment for et publikum. Men der er ingen som ser på, de gjør det for sin egen underholdnings skyld. En kan i dette naturligvis snakke om postmoderne metarefleksivitet, eller benytte seg av Bordwells begrep om narrasjonens *selfconsciousness*, men disse begrepene virker reduktive i forhold til det som her skjer. Det som utspiller seg viser ikke til noen avstand, men heller til en inderlighet som også seeren tar del i. De fulle mennene lar seg forme, de danser av egen fri vilje og ingen har noen avstand til det som skjer. At filmen er i svart-hvitt forsterker dette fremmede ved Valuskas univers. Dette er ikke en moderne film som har valgt bort farger, det er en avspeiling av et univers uten farger. Der for eksempel Aki Kaurismäki i *Calamari Union* (1985) har ironi, humor og selvrefleksivitet er alt dette kuttet bort hos Béla Tarr. Båndene til vårt jordlige univers eksisterer ikke, denne verdenen opererer med sin egen, for oss utilgjengelige logikk.

Et annet formelt trekk som står frem med en merkverdig logikk, er tilknyttet den lange tagningen og tiden hvert klipp får. Et eksempel på dette er den tunge hvilen på bartenderens ansikt etter at Valuska har forlatt baren. Bartenderen har nettopp sagt at nå er det slutt for i kveld, Valuska er den første som innser dette, siden han er førstemann ut døren. Når Valuska passerer bartenderen sier han til ham: ”Men det er ikke over enda”. Kameraet følger ikke Valuska, men står fokusert på bartenderen i flere sekunder, en kunne ha sagt unødvendig lenge (fiksjonsbrytende lenge). Men det er nettopp i det at kameraet tar seg tid til dette, at dette bildet av bartenderens ansikt tar form av noe som ligner det Deleuze kaller et optisk bilde. Kameraet insisterer på dette bildet i en så utstrakt grad, at bildet rives løs og antar en viktighet som langt overskrider den det hadde fått om bildet hadde blitt gitt halvparten av tiden det får.⁶⁰ Dvelingen ved bartenderens ansikt skaper en fordobling av Valuskas nesten patetiske ord: ”Det er ikke over enda”. Valuskas utsagn peker antakeligvis på de kosmiske størrelsene han nettopp har tematisert i sin oppvisning av solsystemet. Bartenderens stille og innadvendte blick ser ut til å reflektere disse siste ordene. Nøyaktig hva bartenderen tenker på er utilgjengelig for oss, men både det *at* han tenker, og at det han

⁶⁰ Peter Hames skriver om dette: ”It is the logic of the events that determines what we see. Tarr has remarked that most contemporary provides no time or space to understand people, why they behave the way they do, ‘what’s going on under the surface’.” (Hames 2001:7, sitert i Cunningham 2004:154).

tenker *på* er av betydning, er utvilsomt. Det er ikke uvanlig at filmer gir seeren mulighet til å spekulere i karakterenes indre liv, det er jo blant annet dette skuespill skal aktualisere. Men tiden kameraet dveler ved mannens ansikt er så lang, den insisterer på at seeren virkelig må inngå i dette. Og i dette knytter bildet an til noe som på en måte ligger utenfor bildet, utenfor seg selv, men samtidig innrullet i det, til det en kan kalle forskjell, eller heller: en virtualitet.⁶¹

Det er ikke bare dvelingen ved ansikter som utgjør de ikke-narrative bildene i filmen, det er heller ikke slik at disse er de viktigste. Fra bartenderen klippes det til Valuska som går ute på gaten, filmens første klipp etter ca. ti minutter. Gaten Valuska vandrer gjennom er sparsommelig opplyst på spredte steder. Det mest fremtredende ved denne tagningen er dette spillet mellom lyse og mørke flater i bildet. Opplysningen fra spredte lyktestolper skaper en skarp chiaroscuroeffekt hvor kontrasten mellom det opplyste og det bekmørke beveger seg og transformeres etter hvert som Valuska går fremover og kameraet trekker seg bakover i samme lengderetning. Mot sitt klimaks er kameraet trukket så langt bak at vi bare ser en liten lysboble øverst på skjermen som Valuskas skygge beveger seg i midten av. En vanvittig dybde oppstår hvor det mørke omrisset strekker seg og forlenges inn i kinosalen eller ut av "the frame".⁶² Dette betyr ingenting, det har ikke noe å si for handlingen, men er likevel en av de viktigste tagningene i filmen. Det er et bilde som bærer med seg noe



⁶¹ *Det virtuelle* er et komplekst begrep. Deleuzes bruk av begrepet er hentet fra Henri Bergson og Deleuze kobler det til sin ontologi (Spesielt i *Différence et Répétition*, se også *Le Bergsonisme* (1966)). Det virtuelle er tiden, det evig foranderlige. Det virtuelle er slik ikke noe som er motsatt til det virkelige, slik det forstås i mer dagligdags betydning, det er heller ikke det mulige forstått som noe som må realiseres for å bli virkelig, men det er noe som allerede er reelt. Det virtuelle sameksisterer slik med det aktuelle, og begge sider er reelle. Hos Bergson finner derfor Deleuze en mulighet til å snakke om en eksistens som ikke bare oppstår og forsvinner, men som hele tiden er til, som hele tiden eksisterer i varigheten. De andre elementene jeg har vært inne på i Deleuzes ontologi, forskjell og immanens er koblet til dette. *Tidsbildet* blir for Deleuze på mange måter en direkte fremvisning av denne virtualiteten (selv om det er litt mer komplekst enn som så).

⁶² Det tekniske ved en slik tagning bør også poengteres, for det å holde et skarpt fokus under slike lysforhold og likevel få frem en dybde av denne arten er en bragd. Dette er perfektjonen av det dybdefokuset blant andre Orson Welles banet veien for (spesielt med *Citizen Kane*, 1941) når Welles begynte å bruke raskere film og "shorter-focal-length" linser. Béla Tarr skaper gjennom liknende virkemidler et bilde med veldig høy kontrast. I tillegg er bildene, som jeg har vært inne på, ekstremt velkomponerte. Dette gjør at selv om det universet Tarr portretterer er skittent og forfallent, er bildene likevel svært vakre.

som ikke lar seg artikulere som viktig eller nødvendig i forhold til vante skjemaer, men som til tross for dette igangsetter noe i seeren.

En deleuziansk forklaring på dette fenomenet er at dybden i bildet (dybdefokuset) ikke primært er spatial, men at den handler om tid. En kan se for seg at hver lyktestolpe er et aktualisert punkt, og at hver passering under lyset er en klar manifestering av presens. Men i mellom disse punktene flyter skyggene og lyset sammen på stadig nye måter. Valuska er både en skygge mot lyset og et legeme med en skygge, han flyter ut og mister en konkret aktuell eksistens. Den stadige tilbaketrekingen i relativ hastighet til Valuskas vandring spenner samtidig opp flere lag med tid som sameksisterer i bildet. En enkel måte å forstå det virtuelle på er nettopp som *sameksistens*.⁶³ Og dette er noe som er avgjørende i *Werckmeister Harmonies*. For en av de spesielle egenskapene ved filmens bilder, ligger nettopp i dette at de skaper en følelse av at bildet er mer enn det det er. Altså at det aktualiserte uttrykket samtidig bærer med seg noe mer, en virtualitet. Viktigheten til denne vandretagningen ligger slik like mye i det som beveger seg på skjermen, som det som beveger seg på siden av den, sameksisterende i den. Og nettopp dette virtuelle er det som vanskelig fanges opp av skjema, eller av det ortodokse tankebildet, og kanskje heller relaterer seg til andre områder i seeren. For som kjent har vi mennesker problemer med å holde mer enn en tanke i hodet samtidig.⁶⁴

Disse to første tagningene til sammen, eller en av dem alene, kunne ha vært en kortfilm, de er rundet av og kunne ha stått for seg selv. Dette er et annet aspekt ved de ikke-narrative bildene i *Werckmeister Harmonies*. Denne avrundingen skjer ikke ved at en handlingsrekke utspiller seg, eller i forhold til noen innholdseffekt. Det som skjer, er at det gjennom disse bildene skapes det jeg omtalte i forhold til *Prologue*: noe dagligdags aktualiserer følelsen av at noe stort står på spill, det er altså noe virtuelt som sameksisterer med det dagligdags i bildet. Og Mihály Víg's musikk er like avgjørende i begge disse tagningene som den er *Prologue*. Stykket som spilles er svært enkelt; fem pianotoner spilles i en melankolsk nedadgående linje som repeteres om og om igjen. I åpningstagningen trer musikken inn på det mest rystende øyeblikket i solformørkelsen, alt har blitt stille og alle på jorden gruer seg over hva som er i ferd med å skje, men musikken fortsetter når solformørkelsen er slutt og alle puster lettet ut. Slik knyttes musikken verken til den ene eller den andre siden, men både til mørket og lyset. Både til den overveldende stillheten og den frigjørende gleden. Stillheten fordobles av stillheten i baren, og frigjørelsen dobles opp av

⁶³ Med dette hentyder jeg ikke til eksistensen som noe som *er* eller *ikke er*. Men til eksistensen som noe varig, samværende, eller samtilblivende.

⁶⁴ Et eksempel på dette er den kjente Rubins vase/ansikt, hvor vi bare klarer å oppfatte en figur av gangen, enten vasen eller ansiktene. Dette var et sentralt eksempel i gestalteoriens figur-grunn deling.

den spontane dansen som bryter ut etter at solen igjen stiger frem. Musikken inntar slik en nøytral posisjon i forhold til jordiske skjemaer, den spiller ikke på det negative eller det positive, men viser til det som ligger bak, eller innrullet i begge disse kategoriene. Den kobler seg til det virtuelle og kan slik kalles et deleuziansk *sonsign*. Dette er kanskje enda tydeligere i vandretagningen etter, når noen strykere kommer inn i tillegg til pianoet, og slik etablerer en enda sterkere intensitet. Det er som om musikken løfter ut alt det ikke-artikulerte i vandringen og i det som omslutter den. Der Valuska veksler mellom å være en skygge mot lyset og å være et menneske med skygge, og omgivelsene veksler mellom å være opplyste og å være i totalt mørke, binder musikken alt dette sammen til en helhet og oppløser på denne måten kontrastene. Neste gang musikken slår inn er når Valuska trår inn på sirkusets lasteplan. Her erstatter Vígs musikk sirkusets glade jazz i det øyeblikket Valuska for første gang møter hvalen. Valuska konfronterer, som han selv sier det, et av skaperverkets store mirakler. Musikken er med på å fremheve det voldsomme i dette møtet. Den løfter ut det overveldende ved væren, det som er for stort for mennesket å forstå. Musikken viser dermed til virtualiteten, til et nivå som ligger samtidig med det aktualiserte i bildet, til et nivå som ikke kan gripes av det ortodokse. For det virtuelle er ikke delt opp i skjematiske kategorier, om noe, er det det virtuelle, som forskjell, som gir det som skjemaene kategoriserer.

Samtidig med alt dette virker naturligvis det ortodokse tankebildet. En vil for eksempel i vandretagningen danne hypoteser om hvem Valuska er og fortsatt ha den forrige tagningen i mente med tanke på hva den kan bety i et helhetlig perspektiv, gjerne med spørsmål om hvor han skal. Men i samme bevegelse spiller det virtuelle nivået med, et nivå som ikke er intelligibelt, men som gir bildet en ekstra kraft. Det ortodokse vil gjerne misforstå dette nivået som noe som bør forstås og leter derfor etter det Bordwell kalte for motiverende faktorer. Men i tillegg til at det virtuelle virker utenfor kognitive forståelsesprosesser, sløves disse prosessene av det rolige tempoet. De optiske bildene trekker bort det kognitive, hypotesedannelsen forvitrer og dermed kan en kanskje si at en mer direkte kobling mellom skjerm og tanke oppstår. For hvis det ortodokse er et filter som forsøker å assimilere de nye inntrykkene inn i det kjente, ser det ut til at dette filteret i møte med *Werckmeister Harmonies* delvis løftes bort.

Når den narrative tråden introduseres i fjerde tagning har derfor mellomrommet, de ikke-narrative bildene, allerede befestet sin posisjon som de ”sentrale byggesteinene”. Tagningen viser sirkuset ankomme byen og har derfor retrospektivt en narrativfunksjon, men selve bildet ligger tettere opptil vandretagningen som kom litt før. Det er mørkt og lyst i samme bilde, et objekt med to lysende øyne kommer rullende, inni skimter vi en stor mann.

Lastebilens skrog er av gigantiske proporsjoner, ingenting er etablert i sammenhenger, men allerede nå er det noe ved dette som antar viktighet. Plakaten som annonserer sirkuset er filmens andre ”clue”, men det er så vagt at det ortodokse tankebildet og forståelsen aldri kommer i førersetet. Likevel viser plakaten til en sensori-motorisk logikk som det ortodokse plukker opp. Tilsvarende er det med hypoteseoverfloden fra kvinnen på postkontoret, ingenting landes ved å bli gitt enkle forklaringer, men samtidig gir introduksjonen av narrative elementer vårt kognitive forståelsesapparat muligheten til å begynne å jobbe. Det ortodokse tankebildet er altså hele tiden med i seeropplevelsen, aktivert av sensori-motoriske drypp, men det blir ikke gitt kontroll, det er hele tiden ting som virker utenfor den ortodokse forståelsen.

Slik kan en diskutere to typer bilder i *Werckmeister Harmonies*. Vi har på den ene siden de sensori-motoriske bildene, altså de bildene som formidler en fortelling. Disse bildene var det jeg diskuterte i forrige kapittel, og som jeg bygget referatet jeg skrev i innledningen på. På den andre siden har vi de ikke-narrative bildene som jeg nå har begynt å diskutere. Ikke-narrative bilder har imidlertid på mange måter de samme feilaktige konnotasjonene som mellomrommet. Dette problemet gjelder også Deleuzes begrep om de optiske bildene. Lik Bordwells estetikk er Deleuzes optiske bilde negativt definert. Deleuze snakker som Bordwell om bilder som *bryter* med skjema og handling. Dette innebærer riktignok noe annet for Deleuze enn Bordwell fordi Deleuze knytter det optiske tegnet til tidsbildet, noe som ligger før skjemaene og dermed også før bruddet. Likevel kan det være et poeng å definere disse bildene mer spesifikt i forhold til hvordan de opptrer i *Werckmeister Harmonies*.

Jeg vil kalle disse bildene vi nå har begynt å gå igjennom for *kraftbilder*. Med kraftbilder mener jeg primært to ting: 1) Dette er bilder som står på egne ben, de er avrundet og står frem i seg selv. Poenget er at kraftbildene ikke står *imellom* noe, de er heller ikke *overskudd* (excess) i forhold til noe, disse begrepene konnoterer nemlig en underlegen posisjon i forhold til en helhet, en posisjon kraftbildet ikke har. Ikke bare relaterer kraftbildene seg ikke til helheten som sådan, de behøver ingen overordnet helhet. Bildenes kraft kommer annetsteds fra. 2) Bildets kraft er blant annet skapt av at bildet bærer med seg noe mer enn det som ligger i bildet, et virtuelt nivå. Det er ikke bare snakk om at bildet bærer med seg konnotasjoner (noe det selvfølgelig også gjør), men at det bærer med seg en samtidighet, noe som virker meningsfullt, men som ikke lar seg forstå.⁶⁵

⁶⁵ Kraftbildet slik jeg definerer det, kan minne om det Roland Barthes kaller den *betydningsløse notasjon* (”Virkelighetseffekten” [1968]1980). Dette begrepet viser til det som unndrar seg fortellingens struktur, det som i en strukturell analyse må oversees eller forties, men som likevel har en avgjørende effekt, nemlig

Noen typer kraftbilder

Vi kan differensiere mellom flere typer kraftbilder i *Werckmeister Harmonies*. De to første tagningene vil jeg kalle *elementære kraftbilder*. Disse kjennetegnes ved at hele tagningens virkning og verdi er formidlingen av et virtuelt nivå, heller enn av for eksempel en fortelling. Andre eksempler av denne typen er alle vandretagningene. For eksempel når Valuska og Eszter skiller lag ved en ”Y-vei.” Heller enn at de skiller lag og det så klippes til at vi

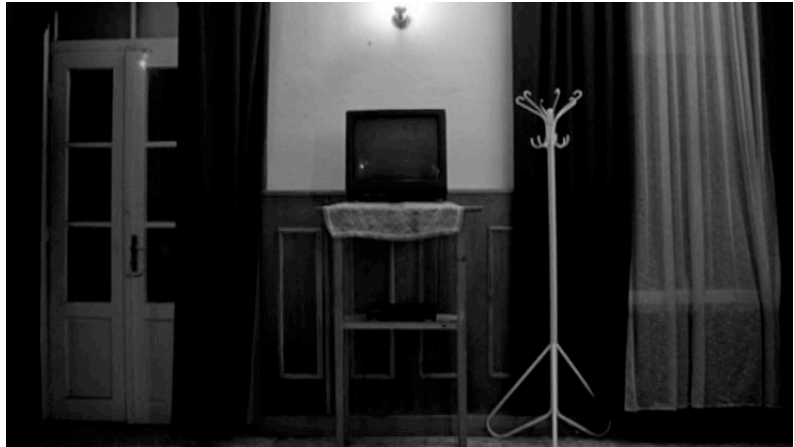


følger Valuska et annet sted, ser vi begge to bevege seg ut av bildet i hver sin retning. Splittelsen viser to sameksisterende intensjonelle bevegelser i samme bilde, og dermed en slags indirekte virtualitet. Slik ser vi hvordan spaltningen av hendelser genererer en virkende utside til det som til enhver tid er inne i bildet. For når vi i neste bilde følger Valuska har vi fortsatt Eszters virtuelle bevegelser i tankene. Det rolige tempoet i tagningene gjør at en hele tiden må se forbi det som befinner seg i det foreliggende bildet, i tillegg insisterer det på viktigheten av det som utspiller seg i bildet. Dette paradokset er skapt av skjemaenes forsøk på å finne mening i det som skjer på skjermen, uansett hvilket nivå det skulle være på, på overflaten eller i dybden. Men samtidig med dette møter seeren noe som er større enn det skjemaene klarer å omslutte, uansett hvilken strategi som anlegges og hvilken plass den søker på. For: *Det kraftbildet bærer i seg er verken i bildet eller bak det, men virtuelt tilstede mellom bildet og seeren.*

En annen type er det vi kan kalle *partikulære kraftbilder*, disse oppstår innenfor tagningene og imellom de sensori-motoriske bildene, som små bilder med mye av den samme funksjonen som de elementære kraftbildene. Den primære forskjellen er at de partikulære


virkelighetseffekten (1980:28/29). Kraftbildet skiller seg fra Barthes' begreper av flere grunner. For det første forsøker jeg med kraftbildet å få frem noe som er singulært i *Werckmeister Harmonies*, ikke noe som er allment for filmen (selv om det finnes eksempler på lignende bilder andre steder, som hos de nevnte Fellini, Angolopolus, Tarkovskij m.fl.). For det andre handler kraftbildet om mer enn at noe faller utenfor strukturen, kraftbildets kraft overskrider en slik relasjonell posisjon. For det tredje forsøker jeg gjennom kraftbildet å forstå disse singulære bildenes virkning på seeren. Selv om dette, på samme måte som hos Barthes, handler om et møte med virkelighetseffektens ”flyktige bevegelser og ubetydelige gjenstander” (1980:31), handler det også om det virtuelle tilstedeværelse i bildet, om noe som ikke kan hentes inn i kjente entiteter, men nettopp overskrider de skjema seeren besitter.

kraftbildene er mer kortvarige og ofte mer statiske enn de elementære, i tillegg har de en klarere brudd-effekt, siden de legger seg imellom sensori-motoriske bilder. Spesielt tydelig er det partikulære kraftbildet når det dveles på ansikter eller ting. Dette skjer ofte etter at Valuska har forlatt bildet og handlingstråden har blitt opphevet. Et eksempel er



når kameraet, etter at Valuska har gått ut av hotellet, fortsatt står fiksert på et fjernsyn ved kortveggen i rommet Valuska gikk ut av. Resepsjonisten går og lukker etter Valuska, men det er fjernsynet som er i fokus, i dette bildet er det fjernsynet som er protagonisten. Kraftbildet gir tingene en særegen tyngde, dvelingen ved dem presser frem et ekstra nivå i forhold til det vi ser. Ofte fungerer de partikulære kraftbildene også metonymisk: samme motiv kommer igjen, eller liknende motiver sidestilles. Fra fjernsynet klippes det for eksempel til en vei hvor solen er i ferd med å stå opp, sentralt i bildet. Soloppgangen kan i tillegg kobles til Valuskas fremvisning av solformørkelsen i innledningen, slik all den kontrastfylte lysbruken kan det. Nærbildet av en peis kommer to ganger på to forskjellige steder uten at det finnes noen synlig sammenheng mellom dem. Lignende bilder av ansikter opptrer flere steder, komponert på nesten identiske måter. Likevel motsetter kraftbildet seg forklaringer som om at dette er ”stil for stilens skyld”, det motsetter seg også påstander om at de skal *bety* noe spesielt. Fjernsynets plassering blir viktig, men ikke viktig i forhold til noe annet i filmen. Hvert motiv står frem i seg selv, med en tyngde hvor relasjoner til andre bilder blir uviktig. Et annet eksempel på partikulære kraftbilder, er når kameraet dveler ved Valuskas nabo Lajos, etter at vi har vært vitne til fru Tündes forsøk på å dra Valuska inn i sitt konspiratoriske spindeltev. Når kameraet stanser opp ved Lajos, gir det på den ene siden mulighet til å reflektere over hva som nettopp har skjedd i det sensori-motoriske bildet, i tillegg skaper det hypoteser om hva Lajos tenker på. Men som med dvelingen på bartenderen i åpningstagningen, overskrider kraftbildet også begge disse elementene: dvelingen betoner viktigheten av bildet, av dette ansiktet, ikke noe annet, men samtidig alt annet, alt som sameksisterer i dette ansiktet.

En tredje type er *direkte kraftbilder*. Dette er når virtualiteten kommer helt til overflaten i bildet og blir direkte synlig. Det mest interessante av disse, er taggingene rundt

Prinsens tale: Kameraet viser Valuska som overhører Prinsen preke til de to andre mennene på sirkuset, deretter klippes det til Valuska som løper bort. Talen fortsetter som voice-off uten brudd, og høye rop og eksplosjoner høres mens vi ser Valuska løpe. Prinsen står altså *inne* på lasteplanet og snakker til de to mennene mens Valuska lytter, *samtidig* som han står *ute* og taler til de fremmøtte på plassen. Dette er den eneste forklaringen hvis vi skal tenke oss at det er en sammenheng mellom Prinsens tale og angrepet på sykehuset. At lyd forbinder hendelser er ikke uvanlig, men her forbinder altså lyden to gjensidig utelukkende hendelser som skjer samtidig. Denne delingen vil bli oversett av det ortodokse tankebildet, eller avfeid som feil, men viser egentlig til en virtualitet, en ”forking” () av tiden som Deleuze kaller det gjennom et låneord fra Borges (*Cinema 2* 2005:127). Det er en manifestasjon av

det samme som vi indirekte så når Valuska og Eszter skiltes på veien og som vi diskuterte rundt den første vandretagningen. Tiden splittes, ikke i forskjellige presens som etterløper hverandre, men heller som sameksistensen av flere lag av



tid. Dette er kanskje ikke det tydeligste kraftbildet rent virkningsmessig, det varer bare noen sekunder, men det er interessant at filmen antyder en slik direkte virtualitet. For i denne tagningen er sameksistensen, kraftbildets viktigste egenskap, direkte synlig. Og en direkte virtualitet kan naturligvis ikke fungere fra et ortodokst perspektiv. Det direkte kraftbildet er en revne i det sensori-motoriske bildet og kan slik også kalles et destabiliserende kraftbilde. Sameksistensen av to gjensidig utelukkende hendelser lar seg ikke forstå gjennom våre skjemaer. Derfor må det sameksisterende settes til side av det ortodokse.

Tagningene rundt Prinsens tale er viktige tagninger også i narrativ forstand, selv om de brytes av et direkte kraftbilde. Mot slutten av filmen øker antallet hendelser som er koblet til fortellingen, til og med vandretagningene får etter hvert preg av å være motiverte i forhold til andre hendelser. Valuska vandrer ikke lenger, men beveger seg stadig hurtigere, og mot slutten løper han. Det virker som om hendelsene rundt ham er blitt for intensive til at han kan gå. Valuskas vandringer er altså ikke lenger løsrevet og alene. Utover i filmen siver forbindende elementer inn i tagningene i stadig økende grad. Det blir færre og færre elementære kraftbilder og flere og flere sensori-motoriske bilder og partikulære kraftbilder.

Dette ser vi for eksempel i tagningene rundt et av Valuskas oppdrag fra Tünde: Etter at Valuska har vært hos Tünde for å fortelle hvordan ting har gått med koffertoverleveringen, blir han sendt over til politimesterens hus for å legge hans barn, politimesteren selv er ravende full på besøk hos Tünde. Tagningen hos barna kobles sammen med tagningen hos Tünde gjennom en usannsynlig kobling av diegetisk musikk, begge steder har det samme stykket på grammofonspilleren. Musikkens funksjon er å skape kontinuitet over de to klippene, men siden det er lite trolig at de hører på den samme musikken begge disse stedene blir det et sterkere brudd mellom dem heller enn kontinuitet. Selve klippet er særs tungt, det er et svart mellomrom som varer i flere sekunder med musikken liggende på toppen. Når det klippes til politimesterens hus står kameraet i enden av et rom og viser politimesterens barn som er helt ute av kontroll. Valuska har ikke sjanse til å få lagt dem. For det første er denne tagningen naturligvis koblet til den forrige, gjennom at Tünde har gitt Valuska et oppdrag som han nå utfører. I tillegg fungerer den som en sarkastisk kommentar til politimesterens og Tündes ordensprosjekt. Politimesterens hjem er i fullstendig kaos, det er forøvrig politimesteren selv også. Og disse skal altså etablere orden i byen. Det viktigste er imidlertid at begge tagningene abnormalt lange; Valuska får et oppdrag, det tar Tünde noen sekunder å gi dette. Etter at Valuska går, filmes det i vel et minutt på Tünde og den fulle politimesteren som danser. I neste klipp ser vi Valuska forsøke å få kontroll over barna i noen få sekunder. Men han forlater bildet og kameraet blir stående i flere minutter som vitne til barnas berserkeroppførsel. På den ene siden fylles altså tagningene delvis opp med momenter som kobler seg til et overordnet spill av sammenhenger. Men i svært få av disse er det sammenhengene mellom hendelser som er det mest sentrale. Det er heller ikke slik at filmen blir mer forståelig på grunn av flere sensori-motoriske bilder, interessant nok er det slik vi så i det forrige kapittelet heller motsatt. Det er ikke-intelligible kraftbilder, i disse to tilfellene partikulære kraftbilder, som står frem, fortellingen har blitt henvist til utsiden og til små glimt innimellom. Fokuset er heller på alt som fra det ortodokse tankebildets synspunkt er irrelevante ting. Likevel gir disse små dryppene av sammenhenger nok vann til at den ortodokse møllen holdes gående. Det ortodokse forsøker å binde alt sammen i en helhet, og når det ikke lar seg gjøre, fortolker det ortodokse kraftbildene som metaforer for noe som kan samles i en helhet, eller forklares på enkle måter.

Valuska, seeren og perspektivene

Den viktigste sensori-motoriske strategien i *Werckmeister Harmonies* er at vi nesten utelukkende følger en person: Valuska. Selv om koblinger mellom hendelser er vage, gir det

å følge én karakter en slags kontinuitet. Uten Valuska ville dette ha vært en helt annen seeropplevelse. I Buñuels *Un Chien Andalou* (1929) eller for eksempel Godards *Weekend* (1969), er også hovedpersonene oppløste og dermed er de siste restene av et sensori-motorisk skjema fordrevet. Slik er det ikke i *Werckmeister Harmonies*. Rollen Valuska inntar er imidlertid spesiell. I *Cinema 2* viser Gilles Deleuze til en ny karaktertype som fremtrer med tidsbildet. I det organiske paradigmet, eller i bevegelsesbildet, fungerer karakterene på følgende måte: ”Organic narration consists of the development of sensory-motor schemata as a result of which the characters react to situations or act in such a way as to disclose the situation.” (2005:123) Karakterer handler for å lukke situasjoner etter en sensori-motorisk logikk, dette er den klassiske filmen, det er også, vil jeg si, det meste av dagens film. Fortellingen og karakterene som følger av tidsbildet er av en annen karakter:

Crystalline narration is quite different, since it implies a collapse of sensory-motor schemata. Sensory-motor situations have given way to pure optical and sound situations to which characters, who have become seers, cannot or will not react, so great is their need to ‘see’ properly what there is in the situation. (2005:124)

Karakterene er ikke lenger agenter, men har blitt *seere*, en observasjon som er spesielt treffende når det gjelder Valuska. Oppholdelsen i mellomrommet, vandringen mellom forskjellige hus og steder, tilsynelatende meningsløse tagninger, er alle tilknyttet hans bevegelser. Men hans bevegelser er som oftest borte fra der det skjer. Og Valuska selv fremstår som handlingslammet og uten påvirkningskraft på sine omgivelser. Derfor blir det ikke enkelt for det Bordwell kalte våre prototypeskjemaer å forstå Valuskas motiver eller mål. Han synes ikke å ha noen. Slik kan en tenke seg at når narrasjonen distribuerer kunnskap som overgår Valuskas, er ikke dette for å skape dramatiske effekter, men for å få frem Valuskas handlingslammethet. Han kunne ha sett de samme tingene som kameraet viser tilskueren, han virker bare ikke interessert. Protagonisten er med andre ord ikke drivende for handlingen, men lar seg drive grunnet sin passivitet. Dette er et trekk som ofte fremheves som et av den moderne filmens kjennetegn, som brudd med den klassiske filmens sentrering rundt en handlingssterk protagonist. Werner Herzogs *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974) er et klassisk eksempel på dette. Kasper Hauser, mannen uten identitet og med fortid og oppvekst i en liten celle, har ikke evne til å ta kontroll over situasjonen rundt seg, men dyttes rundt til lystig skue for menneskene. Naiviteten og passiviteten hos Kaspar ligger nær Valuskas. Men én kraft har de begge felles: nysgjerrigheten og blikket for de ”større”

tingene. Det er nysgjerrigheten som sender Valuska tilbake til hvalen, en nysgjerrighet som er innrettet på en radikalt annen måte enn de andre innbyggernes. Alle er redde for hva som er i ferd med å skje, eller de er ivrige etter å se Prinsen. Alt dette går Valuska hus forbi, hans blikk er rettet mot den kosmiske helheten, han vil se "Guds



vidunderlige skaperverk", hvalen. Og nettopp tiltrekningen mot hvalen gir ham et glimt av Prinsen. Likevel er han aldri aktivt inngripende i hendelsene som utspiller seg, han konfronterer dem som en seer. Det klareste eksempelet på dette er angrepet på sykehuset hvor vi følger den stille mengdens herjinger, mot slutten av tagningen beveger kameraet seg rundt et hjørne og viser Valuska. Han har med andre ord vært tilstede under angrepet, men griper aldri inn, han ser. Likeens opptrer han når han finner sin nabo Lajos død. Han ser på liket, går og møter Lajos kone, men forteller henne ikke at mannen hennes ligger drept rett borte i veien. Hans seerrolle kan derfor tilsvare den impliserte seers, en handlingslammet rolle som bare kan observere de grufulle hendelsene. Men fullstendig passiv er han ikke, i åpningstagningen forsøker han seg som regissør. Og i denne tagningen fremviser han det særegne ved sitt blikk. Han er passiv ja, men samtidig ser Valuska noe som de andre ikke ser, som vi ikke ser, på samme måte som Kasper Hauser gjør det.⁶⁶ Hans seerrolle kaller på oss til å se etter det samme, hva er det han ser? Hva er denne kosmiske helheten? Det virker som om han har et raffinert blikk for noe som ikke ligger tilgjengelig i bildet, det er som om han ser noe av dette ikke-intelligible som er en del av det virtuelle. Men seeren får ikke tilgang til dette perspektivet, derfor er det heller ikke godt å forstå Valuskas plutselige sammenbrudd.

Tilsvarende utilgjengelig er de andre karakterenes blikk på hendelsene som utspiller seg i byen. Hva er det kvinnen på postkontoret har sett som gjør at hun kan komme med sine profetiske uttalelser? Hva med hotellresepsjonisten, som allerede inkarnerer flere perspektiver på hendelsene: "kanskje, kanskje ikke". Og ikke minst: Hva med Prinsens tale

⁶⁶ Kasper Hauser har vokst opp i en celle uten kontakt med mennesker og har derfor ikke blitt sosialisert. Når han kommer ut blant menneskene virker han sensibel på en helt spesiell måte. Han forstår omverdenen gjennom et særegent perspektiv og legger blikket sitt på helt andre måter enn de andre menneskene gjør. For eksempel insisterer han på at den frie verden er mindre enn den verden han kjente fra fangenskapet i cellen. Han forklarer dette ved at taket og veggene inne i cellen strakte seg så langt øyet kunne se, mens man ute i den frie verden bestandig vil få se noe nytt dersom man vender seg og ser i en annen himmelretning. Slike perspektiver godtas ikke av de andre menneskene, derfor blir Kasper Hauser drept på slutten av filmen.

om fragmentering og nedrivning av helheten, hva har han sett for å levere et slikt budskap? *Werckmeister Harmonies* overstrømmes av perspektiver, perspektiver på noe som ikke er tilgjengelig for seeren. Det eneste seeren har å forholde seg til er derfor disse perspektivene: karakterenes utsagn og det visuelle som viser seg. Kvinnen på postkontoret og mannen på hotellet formidler sine perspektiver på Prinsen og hvalen, perspektiver som utelukker hverandre, men samtidig antyder at det er noe viktig ved sirkuset. Når vi kommer nærmere sirkuset og møter Prinsen får seeren et nytt perspektiv på denne, men ikke noe dekkende bilde av hvem han er, han er fortsatt bare en skygge på veggen. Perspektivene er overveldende også fordi det de er perspektiver på, er utilgjengelig. Når alle utsagn er kolliderende og vage, gis ikke seeren noe fast holdepunkt. Derfor kan vi også si det slik at kollisjonen mellom perspektiver ikke bare er mellom de forskjellige karakterenes perspektiver, men også mellom filmens logikk og det ortodokse tankebildet. Mellom ikke-narrative kraftbilder og seerens narrative skjemaer.

Jeg har til nå forsøkt å peke på to sider av *Werckmeister Harmonies*: I forrige kapittel på de sammenhengene som viser seg i filmen og som vårt kognitive apparat forsøker å plukke opp. Og i dette kapitlet på det som trer frem i stedet for en sammenhengende fortelling: kraftbildet. Men et spørsmål gjenstår: Siden sammenhengene er så løse som de er, og det vi har kalt kraftbildet på mange måter har erstattet fortellingen, hvilken logikk er det som da har erstattet den rene sensori-motoriske? Hva er det som gjør at vi ikke for eksempel følger sirkuset og dets bevegelser? Hva er det som gjør at de kausale forbindelsene som kunne ha gjort fortellingen forståelig, er svakt fremtredende noen steder, men med ett trekkes tilbake og er totalt fraværende i andre tagninger? Er det mulig å forstå prinsippet som utgjør denne fordelingsnøkkelen?

Andreas Werckmeister: Harmonier uten forankring

Grunnet kraftbildets tilsynelatende dominans og de svake kausale sammenhengene, kan vi tenke oss at forbindelsene mellom bildene nettopp ikke først og fremst er kausale, men organisert etter en annen logikk. Hvis vi ønsker å gripe denne logikken ut i fra filmen selv er filmens tittel: *Werckmeister Harmonies* et mulig sted å gå til. Denne tilsynelatende misvisende tittelen gis en slags forklaring tretti minutter ut i filmen. I tagningen holder herr Eszter en "tale" om musikkskaperen og musikkteoretikeren Andreas Werckmeister.⁶⁷ Denne

⁶⁷ Andreas Werckmeister (1645-1706), tysk musikkteoretiker, organist og komponist. Viktig for etableringen av konstant temperering (equal temperament), som er en måte å stemme instrumenter på hvor alle halvtoner er like.

tagningen opptrer på mange måter som et sentrum som resten av filmen knytter seg til, hovedsaklig skjer dette naturligvis gjennom koblingen til filmens tittel. Tittelen er en representant for filmen som helhet, og på denne måten blir tagningen som omhandler Andreas Werckmeisters harmonier også representativ for filmen som helhet, den trekkes ut og veier tyngre enn de øvrige taggingene. I tillegg utmerker tagningen seg kraftig grunnet sin strøm av ord, Eszter holder en lang monolog i en film hvor dialog generelt er sparsommelig brukt. Det siste vi kan bemerke er at tagningen ikke forholder seg til filmens tynne kausale tråd, men heller fremtrer som et av filmens mange kraftbilder. Jeg skal nå gjøre en lesning av denne tagningen og dermed bryte med resepsjonsperspektivet jeg til nå har forsøkt å anlegge. Grunnen er ganske enkelt at jeg tror denne tagningen kan fortelle oss noe om filmen, om hvorfor den er strukturert som den er, og at den derfor også kan hjelpe oss litt nærmere en forståelse av hva det er seeren møter i *Werckmeister Harmonies*.

I tagningen sitter Herr Eszter i et rom og snakker i en mikrofon, han åpner med å si at dette ikke er et teknisk, men et filosofisk spørsmål. Diskusjonen han tar tak i omhandler det tonale systemet: ”på hva baserer vi troen på at denne harmonien, kilden til ethvert mesterverk, eksisterer eller ikke?” Utgangspunktet for dette spørsmålet er ganske enkelt: Hva er det som avgjør om noe lyder musikalsk eller ikke? I *Melancholy of Resistance* viser Lász Krasznahorkai hvordan Eszter kommer frem til dette spørsmålet etter å ha sett den lokale bygdetullingen (og instrumentstemmeren) Frachberger snakke til et piano: ”How did this sweet little fifth get here? Terribly sorry my dear, but I shall have to take you down a peg or two....” (1998:112) I boken er dette en skjellsettende opplevelse for Eszter, det har ikke falt ham inn at det kan gå an å være glad i en falsk tone. I *Werckmeister Harmonies* er dette utelatt fra manuset, men vi er i filmen vitne til musikkteoretikeren Eszters oppgjør med musikken og med sin egen gamle tro. Han snakker i sin monolog om det forferdelige øyeblikk da teknikerne begynte å strebe etter et perfekt system. I motsetning til de gamle grekerne, kunne disse ikke slå seg til ro med at deres instrumenters bruksområde var begrenset. Verst av disse tekniske teoretikerne, sier Eszter, var Andreas Werckmeister som kom med løsningen for å bruke alle de syv tonene i den europeiske skalaen på en fri mte samtidig som instrumentene kunne stemmes i en fiksert tonehøyde (noe som innebar et fast system som gjorde at flere instrumenter, uten spesiell omstemming, kunne spilles samtidig). Han holdt på de presise intervallene mellom oktavene og fikk slik tolv enkle og like deler. Andreas Werckmeister legger altså grunnen for en ny måte å stemme instrumenter på gjennom en rekke tekniske/vitenskapelige justeringer. Dette er imidlertid ikke et naturlig eller nødvendig system, innser Eszter, noe som fr ham til å konkludere med at alle de store

mesterverkenes intervaller er falske, at all temperert musikk og medfølgende harmonier og ekko, er basert på et falskt fundament. For ren musikalsk tonalitet er en illusjon, og rene musikalske intervaller finnes ikke.

Poenget er at Eszter oppdager at det konstanttempererte systemet ikke er nærmest perfektjonen, men bare ett av flere mulige måter å stemme instrumenter på, et forhold som

hjem søker ham. Ezsters løsning blir å forsøke å strekke seg tilbake til den greske måten å stemme på. Men det går ikke, når han stemmer sitt piano på gamlemåten og spiller de gamle stykkene, høres det skjærende falskt ut. Selv med sin beste vilje er han ute av



stand til å finne denne musikken harmonisk, en kjensgjerning som ryster ham. Hva innebærer så dette? Og hva har dette å si for *Werckmeister Harmonies*' struktur, dens svake kausale forbindelser og kraftbilder? Det Eszters gjennomgang av stemmingens historie viser, er at det ikke finnes noe naturlig musikalsk system. Men samtidig at det systemet vi til enhver tid benytter oss av, oppnår en status som naturlig. Alle mesterverkene etter en gitt dato er skapt ved bruk av konstanttemperering og Eszter klarer derfor ikke å finne nytelse i noe annet system enn dette. Han er innlært i denne måten å høre musikk, for ham er det bare våre moderne harmonier som er vakre. Samtidig har han forstått at det ikke er av nødvendighet det har blitt slik. Dette gir ham en uvisshet med sitt eget system som grekerne ikke hadde. Han er med andre ord bevisst et erfaringspotensial (grekernes harmonier) som han ikke er i stand til å innta. Mulighetene, de andre musikkssystemene og erfaringspotensialene, blir slik en utside for Eszter. En utside som virker på innsiden. Dette er det samme forholdet som jeg i kapittel to diskuterte angående det ortodokse tankebildet. Den påtrengende følelsen av å ikke forstå som fremprovoseres i møtet med *Werckmeister Harmonies*, ledsages av en trang til å gjeninnsette orden. *Werckmeister Harmonies* er en film som på mange måter leker med vårt behov for mening. Og i denne tagningen/tittelen får denne leken et slags nytt og ytterligere insisterende nivå. Eszters fortvilelse ligger i oppdagelsen av at selve måten vi organiserer mening på er fullstendig vilkårlig, men at det til tross for dette, er slik at den har en status som naturlig. Å kun være i stand til å høre musikk av én type er et diskursivt trekk, det

ortodokse tankebildet er en slik diskurs som muliggjør noen erfaringer, men stenger for andre. En diskurs som gir forståelse av noe på én måte, men ikke forståelse av noe annet, selv om alt dette kunne ha vært annerledes. Som Eszter tenker om dette i *The Melancholy of Resistance*: "Faith, thought Eszter, recognizing his own stupidity, is not a matter of believing something, but believing that somehow things could be different." (1998:117)

Uten å allerede komme med noen konklusjon, vil jeg her si at det kan virke som om det *Werckmeister Harmonies* setter i gang i seeren, på mange måter er det samme som herr Eszter opplever i sitt møte med pianostemmeren Frachberger. Filmen er fylt opp med konfrontasjoner mellom diskurser, mellom gjensidig utelukkende perspektiver og konfrontasjonenes implikasjoner: Spenningen mellom Valuskas tanker om kosmisk helhet og Prinsens voldsomme fragmentering, fru Tündes ordensprosjekt og disiplinering av innbyggerne og denne disiplineringens regresjon i den senere voldsutøvelsen. Eller Andreas Werckmeisters orden mot mulighetenes kaos. Og til sist: en kausal orden mot ikke-narrative kraftbilder, og det ortodokse tankebildet forsøk på å forene disse i en forståelig helhet.

Denne "sentrale" tagningen er det jeg har kalt et elementært kraftbilde. Den kunne som de andre kraftbildene ha stått for seg selv, og den bærer i seg en sameksistens, en virtualitet. Likevel skiller den seg noe fra de eksemplene jeg tidligere har benyttet meg av. I tagningene rundt Prinsens tale fikk vi se, visuelt, en direkte presentert virtualitet, og i delingen ved Y-veien fikk vi den presentert indirekte. I Andreas Werckmeister-tagningen får ikke kraftbildet først og fremst sin kraft gjennom det visuelle, men gjennom det auditive. I denne tagningen *tematiseres* nemlig virtualiteten via en muntlig gjennomgang av musikkhistorien. Det virtuelle er det som kunne ha vært, det som kan bli og det som er, alt samtidig, i alle mulige koblinger. Når Eszter viser til muligheten av et annet musikalsk paradigme og til det relative ved den moderne musikken, viser han også til ethvert aktuelt, kulturelt produkts ikke-nødvendige eksistens. Når Gud ikke lenger finnes, finnes heller ikke nødvendigheten, tilfeldighetene og menneskenes vilje til makt har tatt dens plass. Men når et valg tas, velges noe annet bort. Dette gjør imidlertid ikke at dette andre forsvinner, det bortvalgte ligger alltid virtuelt tilstede. Grunnet det ortodokse tankebildets kraft skal det imidlertid mye til for å åpne opp igjen for det utestengte. Derfor blir det et sjokk for Eszter når denne døren åpnes, han har fått en erfaring av en potensiell erfaring, han har opplevd det ortodokses utside uten å selv fullstendig kunne tre ut av det ortodokse.

Når dette virtuelle, alle verdens sameksisterende muligheter⁶⁸ er *Werckmeister Harmonies* sentrum, betyr dette derfor at sentrumet egentlig allerede er oppløst, eller aldri har

⁶⁸ Som nevnt: ikke det mulige forstått som noe som er i motsetning til det virkelige, som noe som må realiseres for å bli virkelig. Men som noe som allerede er reelt, virtuelt.

eksistert (det virtuelle er nødvendigvis en ikke-sentrert struktur). Filmen viser frem en tagning som sentral, men som i de andre taggingene trekker sentrumet (det som kunne ha forklart sammenhengene) seg bort. Når dette er logikken i filmen, gjør det at bildene i filmen spilles ut i uvante mønstre. En kan si at *Werckmeister Harmonies* "sentrale" tagning viser til det Jacques Derrida kaller *différance*, et mellomrom som er strukturens mulighetsbetingelse, men som selv ikke strukturerer den naturlig. En kan se for seg en virtuell fabel, og en uendelig rekke måter å realisere denne på. Når Gud og nødvendigheten har forsvunnet, og det Deleuze kaller forskjell eller virtualitet, og Jacques Derrida kaller for *différance*, står for utvelgingsarbeidet, er det ikke lenger viktig at de kausale sammenhengene ligger i forgrunnen, alt som skjer imellom er like viktig. Dvelingen på Lajos' ansikt når Valuska går bort er like viktig som å følge Valuskas vandring. Valuskas vandring er like viktig som å følge Prinsens bevegelser. Kraftbildene trer frem og bryter opp narrativets dominans. Hendelsene skjer, men å forklare hvorfor er ikke viktigere enn å se det andre som skjer samtidig. Sensori-motoriske koblinger løses opp fordi de ikke lenger har noen hierarkisk plassering over tilfeldighetene, over daglige gjøremål og små hendelser. Den ortodokse logikken dominerer ikke i den ungarske byen eller i filmens fremstilling av den.

Selv om vi er vitne til en annen logikk enn den sensori-motoriske betyr ikke dette at den sensori-motoriske logikken ikke lenger eksisterer. Det som ikke får noen plass i bildet blir ikke borte, men sameksisterer med det aktualiserte i en virtuelt tilstedeværende utside. Dette gjelder også Prinsen og hvalen, de blir liggende i bildet, virtuelt, selv om de ikke er direkte synlig, aktuelt. De sensori-motoriske koblingene omformes til å bli en stemning, et bakteppe som hele tiden strekker seg inn i taggingene, også inn i kraftbildet. Og det ortodokse tankebildet og skjemaene strekker seg alltid mot disse. Slik oppstår en litt merkelig kobling, for på den andre siden er det slik at kraftbildene, gjennom den virtuelle sameksistensen og manifesteringen av et ikke-intelligibelt nivå, skaper *Werckmeister Harmonies*' stemning, fordi disse virker på oss forbi gjenkjennelsen.

Stemningen kan altså tilsynelatende komme av to ting, både av en kobling mellom filmens kraftbilder og det ortodokses utside, og gjennom det ortodokses streben etter å forene de løse sammenhengene som har blitt presset til utsiden. Prinsen og hvalen har oppnådd en virtuell eksistens fordi de narrative skjemaene hele tiden holder disse som sentrale i begivenhetene, selv om kraftbildet er den dominerende størrelsen. Av samme grunn vil det ortodokse sette kraftbildet som mellomrom, fordi kraftbildet ikke besitter sammenhengene det ortodokse søker. Men til tross for det ortodokse tankebildets streben etter enhet og sammenheng, blir ikke kraftbildene fratatt sin kraft. De virker i det skjulte, i kontakt med en

annen del av tanken, en del det ortodokse ikke ser, men som også det ortodokse har mulighetsbetingelse i. Tanken uten bilde.

Kapittel 5: Forskjell og identitet, negasjon og positivitet – teoretiske utdypninger

***Werckmeister Harmonies* og seeropplevelsen**

Jeg har i de to foregående kapitlene rettet blikket mot to forskjellige områder i *Werckmeister Harmonies*: på fortellingen, eller sammenhengene mellom hendelser (kap.3), og på de narrative mellomrommene eller kraftbildene (kap.4). Samspillet mellom disse har vist seg å være intrikat. I noen tagninger fremstod elementer som koblet seg i retning av en overordnet helhet, mens andre tagninger stod helt på egne bein, uten nevneverdig sammenheng med de andre taggingene, og kunne slik i prinsippet ha vært kortfilmer. I tillegg hadde vi blandinger av disse: tagninger som hadde visse fortellingsmessige aspekter, men som samtidig inneholdt partikulære kraftbilder som fremstod som like viktige, eller viktigere, enn det handlingsmessige. Videre har jeg sett på to sider ved seeren: Den ene siden er det ortodokse tankebildet, vårt kognitive forståelsesapparat. Dette er den dominerende siden ved menneskelig tankeaktivitet og den siden ved tanken vi stort sett trekker frem når vi snakker om hva det vil si å tenke. I tillegg til dette har jeg antydnet en annen side ved tanken, en del som ikke opererer etter det ortodokses gjenkjennelseslogikk. Denne vil jeg, gjennom Deleuze, benevne *tanken uten bilde*. Jeg skal nå forsøke å klargjøre de prosessene jeg til nå bare har antydnet foregår mellom seeren og *Werckmeister Harmonies*. Gjennom dette vil jeg også besvare noen av spørsmålene jeg reiste i problemstillingen. Hva er det *Werckmeister Harmonies* igangsetter i seeren? Dette kan ikke gis et enkelt svar. Siden det er forskjeller i filmens struktur, vil det også være forskjeller i hvordan de forskjellige delene virker på seeren. Skjematisk kan vi sette opp de forskjellige områdene på følgende vis:

| | A) Seeren | B) <i>Werckmeister Harmonies</i> |
|---------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) Identitet | A.1) Det ortodokse tankebildet. Kognisjon, kognitive skjemaer. Gjenkjennelse. Forståelse. | B.1) Fortellingen, sammenhenger mellom hendelser. En sensori-motorisk/ortodoks logikk. |
| 2) Forskjell | A.2) Tanken uten bilde, et perspektivløst sted. Tanken utenfor gjenkjennelsen. Tankens muligheter. Ikke-forståelse. | B.2) Kraftbilder. Det virtuelle. Narrative mellomrom. Différence, meningsutsettelse. |

Den horisontale aksen viser til seeren (A) og til *Werckmeister Harmonies* (B). Min tese er at begge disse videre kan differensieres i to områder. Dette er den vertikale aksene. En del jeg vil kalle identitet (1), dette er det ortodokse tankebildets logikk, både slik dette tankebildet opererer kognitivt og slik denne logikken opptrer i filmen, som sensori-motoriske koblinger. Det er ikke lett å avgjøre når denne logikken er en skjematisk innretning og når den virkelig kan sees som en kvalitet ved *Werckmeister Harmonies*. Men når seerens ortodokse tankebilde får problemer med å applisere sensori-motoriske skjema på filmen, kan vi forutsette at de ikke lenger er til stede. Da, mener jeg, vi har med en annen logikk å gjøre, en forskjellslogikk (2). Her har ikke sammenhengene lenger primat, men kraftbildene har overtatt. Siden disse fortsatt har en virkning på seeren, siden de fremstår som viktige, eller en kan kanskje si meningsfulle selv om en ikke forstår dem, vil jeg i tillegg postulere at det finnes en del av tanken som ikke handler om forståelsen, og som ikke opererer etter den ortodokse gjenkjennelseslogikken, dette er tanken uten bilde.

Med utgangspunkt i denne modellen skal jeg i det følgende utdype teoretisk de funnene jeg har gjort i oppgaven, med spesielt fokus på den estetiske opplevelsen. Gjennom dette skjematisk oppsettet åpner det seg minst to forskjellige forklaringer på hva det er som skjer mellom seeren og *Werckmeister Harmonies*. Den første forklaringen er negasjonens forklaring, den andre er et forsøk på en positiv forklaring.

Første forklaring: Innhentingens negative dialektikk, perspektivene

Den første forklaringen på hva som skjer mellom seeren og *Werckmeister Harmonies*, er David Bordwells og formalistenes forklaring. Denne tar utgangspunkt i det ortodokse tankebildet (A.1) og både i at fortellingen kan være sammenhengende (B.1) og oppløst (B.2). Utgangspunktet er altså at mennesket er rettet mot mening, mot å ville forstå verden rundt seg. Det interessante spørsmålet blir da hva det er som gjør at *Werckmeister Harmonies*, en film som på mange måter motsetter seg forståelse, blir en stor seeropplevelse for mange. Bordwells tenkning kan gi oss to svar på dette. Det første svaret ligger i spørsmålet. Seerens kognitive apparat (A.1) opererer allerede ut i fra at filmen er sammenhengende og mulig å forstå (B.1). Seeraktiviteten blir slik nettopp aktiviteten å få disse til å stemme overens (Branigans meningsdefinisjon). For eksempel er det narrative skjema rettet mot å finne en fortelling i filmen. I *Werckmeister Harmonies* kreves det litt ekstra av seeren for å gjøre dette. Prinsen blir av det ortodokse sett på som den sentrale bevegelse, men Prinsens identitet er skjult og nøyaktig hva det er han bedriver er vagt. For å få alt til å henge sammen kreves det derfor ekstra kognitiv innsats. Og i denne innsatsen ligger det også en tiltrekningskraft mot

det vanskelig forståelige, motivert av en mulig fremtidig belønning. Filmen lar ikke alt ligge oppe i dagen, men trekker noe bort slik at seeren må engasjere seg aktivt for å forstå hva som skjer. Kanskje ligger et av kunstens viktige egenskaper nettopp i dette. Kunst krever noe mer enn dagliglivets enkle operasjoner, den krever ekstra kognitiv aktivitet. Jacques Derrida skriver i "This strange institution called literature": "A text cannot by itself avoid lending itself to a "transcendent reading". A literature which forbade that transcendence would annul itself." (1992:45) Det samme gjelder for film, eller i hvert fall for det som kalles for kunstfilm. Uten et transcendent nivå, dvs. følelsen av at det ligger et nivå utenfor det som er gitt av den tekstlige strukturen, kan kunsten kanskje ikke kalle seg for kunst. Og det er nettopp dette nivået det ortodokse tankebildet, våre forståelseskjemaer, forsøker å gripe tak i. Vi ser filmen med tanken om at det i filmen ligger en kjerne, en sannhet som kan nås og gi oss innsikt. *Werckmeister Harmonies* blir slik noe som skal mestres med vårt intellekt. Gjennom å forsøke å hente alt inn, forsøker vi også å gjenskape den horisonten som sier oss at alt er tilgjengelig og mulig for oss å forstå.

Denne første forklaringen er imidlertid ikke fullstendig tilfredsstillende. For, som vi har sett, er det å forsøke å gripe *Werckmeister Harmonies* som en sammenhengende helhet, svært vanskelig. Selv om seeren forsøker å fange det "transcendente nivået", gjennom å for eksempel gjøre en metaforisk lesning (filmen er en analogi over maktens rolle i verden), vil det mest sannsynlig være for mange elementer som ikke passer inn i denne til at seeren kan slå seg til ro med slike lesninger (B.2). Det er ikke tilfredsstillende å gå ut i fra kinoen og si: "det betydde *det*" og "*det* betydde det" når seeren allerede vet at dette ikke henger på greip. Som vi så i resepsjonen av filmen var det flere av kritikerne som antydte fortolkninger, men det var ingen som våget å gå hele veien. Dette fordi enkle fortolkninger ikke lar seg gjøre.

Her kommer Bordwells andre svar inn. Dette er også det formalistiske svaret på den estetiske opplevelsen, og på hva som gjør *Werckmeister Harmonies* til en interessant seeropplevelse. Nettopp det at filmen motsetter seg forståelse er det som gjør filmen interessant. Vi forsøker å forstå den (A.1), men Prinsen og hvalen, fortellingens kjerne (B.1) har blitt fordrevet til utsiden, og kraftbilder (B.2) har tatt deres plass. Det som skjer da er at våre skjemaer strekkes og bøyes, de prøver å hente inn, får tak i en del som kan plasseres i sammenhenger, men i neste øyeblikk faller konstruksjonen sammen. Vårt automatiserte blikk på verden settes slik på prøve, og denne automatiseringen avsløres fordi skjemaene, gjenkjennelsen, ikke lenger fungerer. Bordwells neoformalisme handler nettopp om dette at det som er ubevisst i hverdagen blir bevisstgjort ved kunsten, altså en form for *desautomatisering* slik Viktor B. Sjklovskij tematiserte det:

[F]or igjen å gjøre stenen til sten, eksisterer det som kalles kunst. Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare gjenkjennelse. (Sjklowski: "Kunsten som Grep" 1991[1916]:16)

Når et narrativt skjema prøves, ser vi at verden ikke utelukkende er narrativ, men bærer med seg noe mer. Skjemaene en hadde med seg inn i kinosalen, dekker ikke det som skjer på skjermen, og slik synliggjøres skjemaene som det de er: skjemaer. Våre forventninger til film som underholdning brytes fullstendig når en tagging varer i ti minutter og når det, tilsynelatende uten noe formål, blir filmet på et tv-apparat i flere sekunder. Den estetiske opplevelsen og *Werckmeister Harmonies'* kraft kan slik sies å ligge i *bruddet*. Filmen bryter med det allerede etablerte blikket en har på verden. Den bryter med gjenkjennelsen, med mening og forståelse.⁶⁹

Den formalistiske forklaringen kan utdypes ytterligere hvis vi er villige til å gå litt lenger i hva dette bruddet innebærer. Når innhenting svikter, når en ikke finner passende skjema til informasjonen som kommer inn, når en presser skjemaene så langt som mulig, men de fortsatt ikke klarer å omslutte filmen, har vårt kognitive apparat et problem:

Images we cannot recognize, events that elude our understanding, are quickly considered to be error, which in turn sustains the sovereign principle of regulated thought because error "pays homage to truth". (Flaxman 2000:36)

Sitatet fra Flaxmans Deleuzeantologi, *The Brain is the Screen*, er bare delvis riktig, for det er først når det *ikke* lenger er mulig å sette hendelsene til side som feil at den "regulerte tanken" trer frem. Som vi så i *Werckmeister Harmonies* ble det for mye "feil", for mange løse biter (B.2) til at de bare kunne skyves til siden som "excess". Det som da skjer er at det som det ortodokse har forsøkt å plassere som feil i filmen, må represseres i tanken og i dette synliggjør tanken sine egne feil for seg selv. For hva vil det egentlig si å ta feil? En tar ikke feil mellom to ting som en persiperer, eller mellom to ting en tenker på. Feil oppstår når en for eksempel feilaktig blander noe en ser i øyeblikket, med noe en husker fra tidligere. Derfor

⁶⁹ Kants begrep om *det sublime* er mer eller mindre analogt med den formalistiske desautomatiseringen. Møtet med det sublime handler blant annet om å erfare sin begrensede tilgang til verden. Det sublime blir, som i Sjklowskijs estetikk, derfor et relasjonelt begrep, hvor noe setter anskuelsesformene og kategoriene på prøve. Likevel er det slik at objektet for det sublime tilskrives en positiv kraft, som noe formløst og overveldende stort (i seg selv, ikke i forhold til noe). (*Kritikk av dømmekraften* [1790] 1995) Kants estetikk er derfor kanskje ikke like subjektivistisk og relasjonell som den neoformalistiske estetikken.

er det skjemaene som skaper feil. Skjemaene gir oss et mønster som vi forsøker å finne igjen i verden og innimellom appliserer vi disse på gale måter, spesielt skjer dette når vi møter noe nytt. Slik blir det ikke lenger snakk om problemer med objektet, men med tanken i seg selv. Dette er en del av desautomatiseringen, det er synliggjøringen av det automatiserte blikket, av det ortodokse tankebildet.

Dersom vi skal se dette fra Sjklovskijs perspektiv kan vi samtidig spørre oss: hva er det som desautomatiseres? Det automatiserte blikket synliggjøres gjennom desautomatiseringen, men hva skjer da med det som sees? Desautomatisering forutsetter et objekt som kan sees på en ny måte etter at desautomatiseringen har funnet sted. Det som er interessant med *Werckmeister Harmonies* er blant annet at et slikt objekt aldri innsettes. Som jeg nevnte i forrige kapittel blir seeren gitt en hel rekke perspektiver på de samme hendelsene: Hotellresepsjonistens gjensidig utelukkende tanker om hvalens rolle i bråket som har vært, fru Tündes perspektiv på et samfunn i oppløsning hvor et ordensprosjekt snarest må iverksettes, Prinsens motsatte perspektiv hvor orden nettopp er det som må bekjempes osv. Heller enn desautomatisering, noe som ville kunne bety en endring i perspektiv på et objekt, er det snakk om en overstrømmende mengde perspektiver i stadig utsettelse. Seeren på sin side må stadig ta del i disse perspektivene og prøve å finne perspektiver (A.1) som kan omslutte det som skjer, men siden alt utsettes (B.2), får en aldri landet et perspektiv. Det etableres aldri et "riktig" overordnet perspektiv (B.1), en sannhet som kan forklare hva som egentlig har skjedd.

Der findes *bare* en perspektivistisk måde at se på, *bare* en perspektivistisk måde at "erkende" på; og *jo flere* affekter vi lader komme til orde om en sag, *jo flere* øjne, forskellige øjne vi kan sætte ind for os for den samme sag, desto mere fuldstændig vil vort "begreb" om den sag og vor "objektivitet" være. (Friedrich Nietzsche: *Moralens oprindelse* 2002[1887]:131)

Det eneste vi har er perspektivene. Vi har ikke mulighet til å få en direkte kontakt med et overordnet, korrekt perspektiv. Når seeren er vitne til *Werckmeister Harmonies'* perspektivoverflod, er hun vitne til dette som Nietzsche her skriver om. En rekke perspektiver som perspektiverer hverandre, og i dette, nettopp fremvisningen av at ingen av dem er sannheten, men at alle utsagnene viser forskjellige øyne på samme sak: I denne perspektivenes relativitet blir også seerens eget perspektiv trukket inn. På samme måte som karakterenes utsagn bare vitner om forskjellige perspektiver, blir det ortodokse tankebildet, våre kognitive skjemaer, bare enda et par øyne som ser. Det fremmede ved *Werckmeister*

Harmonies, den ulogiske logikken, virker tilbake på seerens innretninger. Filmen utfordrer vårt blikk på verden og får seeren til å kjenne på det som nettopp bare et blikk, ett blikk av flere mulige. Det som skiller dette fra desautomatisering, er radikaliteten i denne opplevelsen, en opplevelse som, hvis vi følger Nietzsche, innebærer en oppløsning av de tilsynelatende fastliggende elementer (Helge Pettersen 1991:14). Dette er Eszters opplevelse med musikkhistorien, en radikal omveltning og perspektivendring. Det er også seerens potensielle erfaring i møte med *Werckmeister Harmonies*, kanskje ikke en perspektivendring på noe, men en framprovosering av endring i seerens perspektiv på sitt eget perspektiv. Skjemaene eller det ortodokse tankebildet er ikke bevisste størrelser, de kan bare synliggjøres gjennom bruddet. Og ved at skjemaene blir synliggjort, opplever man det ortodokse tankebildet som en diskursiv formasjon, og ikke lenger som en ufeilbarlig størrelse. *Werckmeister Harmonies* lærer oss at vårt blikk på verden ikke er en nødvendighet, og den lærer oss dette med en radikalitet, for dette innebærer også at den verden vi lever i ikke er en nødvendighet, for: *perspektivet er verden*.

Andre forklaring: En positiv bevegelse – tanken uten bilde

Jeg tror disse prosessene, desautomatisering og perspektivering, er viktige aspekter ved seerens opplevelse ved *Werckmeister Harmonies*. Siden disse ikke er bevisste prosesser som sådan, kan en tenke seg at den estetiske opplevelsen, og kanskje også stemningen *Werckmeister Harmonies* skaper, er koblet til disse prosessene. Likevel er det rom for å si noe mer. For denne første forklaringen er utelukkende koblet til *bruddet*, bruddet med det Helstrup og Kaufman kaller vår grunnleggende kognitive mekanisme, nemlig det at vi alltid forholder oss til ny informasjon ved å knytte den til tidligere erfaring. (2000:23) Bruddet oppstår når denne kognitive mekanismen ikke lenger fungerer, altså når den nye informasjonen *ikke* lar seg knytte til den tidligere erfaringen og vi derfor ikke klarer å forstå hva som utspiller seg. En annen forklaring på den estetiske opplevelsen åpner seg imidlertid gjennom dette: Det nye, det som ikke lar seg knytte til det kjente, er jo fortsatt til stede i møte med seeren. Derfor kan det jo tenkes at det som ikke lar seg forstå, fortsatt har en eksistens og en virkning. Heller enn å bare fokusere på det brytende, kan vi derfor forsøke å lete etter det skapende, eller de genererende aspektene ved brudd-elementene. For disse elementene bryter ikke bare med det en vet, de legger også noe til, selv om dette nye ”noe” ikke er forståelig fra det ortodokse.

For å skape rom for en slik positiv definert estetikk, må vi utvide det kognitivistiske begrepet om hva tenkning er. For hvis det er slik at de brytende elementene gjør mer enn å

bryte med skjema, må dette innebære at de kobler seg i retning av en annen del av tanken enn den vi til nå har diskutert gjennom kognitivistisk filmteori. En mulig innfallsport til dette fenomenet finner vi i det Georges Bataille kaller *det suverene øyeblikk*. Batailles begreper om det servile eller solide handler om den kognitive gjenkjennelsen og skjemaene, altså om assimileringen av det nye til det gamle. Den suverene operasjonen hos Bataille er endevendingen av skjemaenes dominans over erfaringen og dermed fremvisning av en tenkning som ikke faller inn under gjenkjennelsen:

This is the operation in which thought stops the movement that subordinates it, and laughing – or, abandoning itself to some other sovereign effusion – identifies itself with the rupture of those bonds that subordinated it. ("Method of Meditation" 2001:91)

Bataille skriver her på den ene siden om en bevegelse som undertrykker tanken, dette er det vi kaller det ortodokse tankebildet, eller våre kognitive skjemaer.⁷⁰ I den suverene operasjonen stoppes denne underordningen, skriver Bataille, og tanken (den ikke-underordnete tanken) identifiserer seg med bruddet i de båndene som underordnet den, altså med de områdene hvor underordningen svikter. Bataille trekker blant annet frem latteren som et slikt øyeblikk, fordi tanken ikke er underlagt skjematiske lenker i øyeblikket en ler, men heller motsatt: latteren presser underordningen bort og en kroppslig tanke trer frem som dominerende i menneskekroppen. I en suveren operasjon skjer det derfor en endring fra at en relaterer det ukjente til det kjente (B.2=1), til at det kjente relateres det ukjente (1=2). Dette skjer ikke som en bevisst operasjon, men heller som en erfaring av en radikal perspektivendring (A.2). Når Bataille skriver at latter eller en orgasme er tenkning, er det derfor for å vise til en tanke som ikke er dominert av skjematiske strategier. Det paradoksale i dette er selvfølgelig at tanken hos Bataille ikke lenger bare forstås som fornuften, kognisjonen eller det rasjonelle, men også som *det umulige*, som det som ikke kan tenkes, en kroppslig⁷¹ erfaring hvor ortodoks tenkning ikke foregår.

⁷⁰ For å fremheve det "undertrykkende" eller begrensende ved den gjenkjennende tanken, kan vi se på likheten mellom skjemaenes virkemåte og det kognitiv teori kaller *innstilthets-effekter*. Yvonne Waern definerer dette som "effekter som oppstår fordi vi, kanskje uten å være oss det helt bevisst, tar utgangspunkt i visse forutsetninger eller antakelser som styrer tenkevanene våre" (1996:166). Innstilthets-effekter er tradisjonelt koblet til problemløsning og viser til vanskelighetene som oppstår når en møter et problem med en allerede definert løsningsstrategi. Likevel er det ikke langt fra disse mekanismene til det jeg har omtalt som gjenkjennelsen, altså skjemaenes virkemåte. Skjemaene starter også i gitte forutsetninger og antakelser.

⁷¹ Steven Shaviro skriver i sin utlegning av Georges Bataille og Maurice Blanchot at: "Thought must not be posed abstractly, as if cognition were something apart from the passions that constitute and impel it." (*Passion & Excess* 1990:88) Tanken sees altså ikke som noe annet enn kroppens affekter. Dette minner om moderne kognitivteoris utlegninger om forholdet mellom kropp og tanke. Tendensen der er i retning av at emosjoner kobles til kognisjon og ikke sees som noe som er løsrevet fra dette. I "Film, Emotion and Genre" skriver Noël

Et annet interessant aspekt ved dette, er den tiltrekningskraften Bataille finner i det å erfare den underordnede tankens utside. Det er noe tiltrekkende ved den suverene operasjonens generering av en opplevelse hvor objektene i verden ikke knyttes til gjenkjennelsen. En lignende tilnærming finner vi hos Maurice Blanchot i det Blanchot kaller å trekkes (attraction) mot tomheten. Foucault skriver om denne tomheten hos Blanchot som ”a silence too insistent to be resisted, and too ambiguous to be deciphered and definitively interpreted.” (*Maurice Blanchot: The Thought from Outside* 1997:28) Denne tiltrekningen kan være en annen mulig forklaring på den estetiske opplevelsen ved *Werckmeister Harmonies*. Det trenger ikke være slik at kraftbildene i filmen er interessante fordi seeren forsøker å forstå dem, eller fordi det å erfare at skjemaene bryter sammen gir en spesiell erfaring. Det kan være at et av *Werckmeister Harmonies*' sentrale egenskaper er at den fremprovoserer et latent ønske om å nå den stillheten hvor forståelsen ikke er, en erfaring av et rom i tanken som ikke er innrisset med sosiale tegn.

En tilnærming av denne typen legger noe til det negative perspektivet i den første forklaringen. Kunstens virkning forstås gjennom et slikt perspektiv ikke bare som noe som opptrer i kontakt med vårt skjematiske oppsett, men like mye som noe som ligger på siden av dette, tilknyttet ikke-forståelsen som en tiltrekkende kraft i seg selv. På den ene siden kan dette bidra til å forklare kraftbildenes ikke-forståelige mening som tilknyttet noe annet enn skjemaene eller den kognitive tanken. Samtidig kan det hjelpe til å forklare et annet element, nemlig *Werckmeister Harmonies*' perspektiverende effekter. For, hvis det ortodokse tankebildet i møte med *Werckmeister Harmonies* synliggjøres som et perspektiv, innebærer ikke dette at et nytt perspektiv må inntas? For å kunne se sin egen tanke som en kontingent diskurs, må en ikke da ta et skritt ut av denne diskursen?

Carrol: ”Emotions require cognitions as causes and bodily states as effects.” (1999:27). Selv om kognisjon og emosjon sees som to sider av samme sak, får kognisjonen primat over emosjonene hos Carrol. Det er det kognitive som er årsaken til de kroppslige tilstandene. Å utelukkende benytte seg av en slik modell vil for meg være problematisk. For dette vil si at det ortodokse er alt som er, våre kognitive skjemaer blir ikke lenger bare tankens mulige virkemåter, men mennesket ”per se”, inkludert emosjonene. En annen utlegning av forholdet mellom kognisjon og emosjoner står Greg Smith for. Hans modell tar høyde for de elementene Carrol diskuterer, i tillegg til at han blant annet trekker veksler på William James emosjonsmodell, i det han kaller ”the mood-cue approach to filmic emotion” (*Film Structure and the Emotion System*, 2003). William James modell (som også på mange måter er Nietzsches modell) sier at en først har en kroppslig reaksjon, og deretter fortolker denne kognitivt, slik blir emosjonen på et vis primær i forhold til den kognitive operasjonen som kommer etterpå. Smiths tilnærming er interessant fordi han slik viser det komplekse forholdet mellom kropp og tanke. Smith kunne ha vært interessant i denne sammenhengen også fordi han blant annet tar tak i hvordan filmer igangsetter stemning i seeren. Stemning blir hos Smith forstått som en forberedende tilstand, en følelsesmessig forventning som retter oss mot visse stimuli (Se f.eks. Smith i Plantiga (red) 1999:113). Jeg vil ikke gi plass til å diskutere dette ytterligere, men det kan tenkes at Smiths utlegninger kan ligge som del av den modellen jeg her skisserer opp. Det må uansett bemerkes at der er et klart skille mellom disse emosjonene som kognitivistene diskuterer og den kroppslige erfaringen hos Bataille eller Blanchot.

Blanchot og Batailles beskrivelser av en alternativ tenkemåte, et lag i tanken som kognitivistisk teori ikke gjør rede for, kan slik hjelpe oss å forstå hvordan det har seg at *Werckmeister Harmonies* klarer å gjøre inntrykk på seeren, selv om de sensori-motoriske koblingene tidvis er nesten helt trukket bort. Det er likevel noe utilfredsstillende ved å bare si at det som ikke forstås er tiltrekkende fordi ikke-forståelsen er en tilstand mennesket søker. Dette mye av samme grunn som at det å forklare den estetiske opplevelsen kun som brudd med skjema er noe reduktivt. Som jeg skrev om i kapittel to er forståelsen en relasjonell størrelse, avgjort av en intersubjektiv struktur av skjema. Derfor blir det å se på *hva det er som ikke lar seg forstå* det interessante. I *Werckmeister Harmonies* kalte jeg dette for kraftbildet, og et av de aspektene som tilsynelatende gav det en meningsfullhet som ikke kunne forstås, var *sameksistensen*, eller *det virtuelle*. Hva er egentlig disse størrelsene? Og hva, mer konkret, er det en møter når en møter disse? Til å forklare dette kan vi gå til Gilles Deleuzes tenkning:

Something in the world forces us to think. This something is an object not of recognition but of a fundamental *encounter*. [I]ts primary characteristic is that it can only be sensed. In this sense it is opposed to recognition. [...] It is not the given, but that by which the given is given. It is therefore in a certain sense the imperceptible. It is imperceptible from the point of view of recognition. (*Difference and Repetition* 2004:176)

”Forskjellen i seg selv” og ”det virtuelle” er konsepter Deleuze benytter for å gjøre rede for sin ontologi, det er disse han her sier at *gir det gitte*. Det er altså noe som ikke er persiperbart fra den ortodokse gjenkjennelsen, men som likevel er det som gir oss det vi ser og opplever i hverdagen. Forskjellen og det virtuelle viser til en sameksistens, eller heller, til en tilblivelse som våre kategorier og skjemaer bare er produkter av. Det vi har å forholde oss til, er for Deleuze med andre ord produkter av forskjell, det vil si homogeniseringer og kategoriseringer av singulære punkter, transformasjoner som gjør at de singulære punktene, eller det forskjellige, antar en eksistens som de kategoriene eller skjemaene som har blitt lagt oppå dem. I motsetning til hva tilfellet er hos enkelte andre tenkere innenfor denne ”tradisjonen”, betyr dette imidlertid ikke hos Deleuze at vi er fullstendig løsrevet fra verden, det er fortsatt mulig å komme i kontakt med dette ikke-representerte nivået som er det ontologiske. Og det er her blant annet kunsten kommer inn i bildet. Denne tilblivelsen som vi ikke kan gripe er paradoksalt nok det som igangsetter tenkning hos Deleuze: ”[T]he sign or point of departure for that which forces thought is [...] the coexistence of contraries.”

(2004:178) Den fra det ortodokses side umulige sameksistensen av motsetninger som forskjellen utgjør, bryter naturligvis med gjenkjennelsen, men samtidig fremtvinger den tenkning. Siden den bryter med det ortodokse tankebildet er det her naturligvis ikke snakk om kognisjon, men om en annen tanke. Han skriver at det finnes noe som får oss til å tenke, noe som ikke er gjenkjennelse, men et *møte*. Dette møtet er imidlertid noe som bare kan sanses (sense). Men "sense" bærer i seg en dobbeltmening: "sense" som sansning og "sense" som forståelse (make sense). Det som ikke gripes av det ortodokse kan slik fortsatt være meningsfullt. Det settes som meningsløst av det ortodokse, men det bærer jo i seg noe, det er ikke tomt. Konseptene i Deleuzes ontologi peker på noe som virker i verden selv om det ikke kan persiperes som sådan. Og nettopp dette var jo også kraftbildets sentrale egenskap. Selv om det ikke skjedde noe i disse bildene, bar de med seg en kraft, noe vi nesten kan kalle en usynlig kraft som virket på seeren utenfor forståelsen. Denne kraften pekte i retning av at noe sameksisterte virtuelt med det aktualiserte i bildet. Heller enn å kalle kraftbildene for narrative hull, eller meningsløs "excess", kan vi derfor se på dem som mangfoldighet, som sameksistens eller forskjell i seg selv. På denne måten flytter vi også mening fra å være menneskemening, slik Branigan og kognitivistisk teori definerer det, til å være en ekspressivitet ved verden. *Forståelsen* er derimot fortsatt en menneskelig egenskap. Og forståelsen er begrenset av den skjematiske strukturen. At *Werckmeister Harmonies* har en spesiell virkning på seeren kan derfor tenkes å være grunnet i at den bærer med seg en meningsmangfoldighet, for omfattende til at den lar seg omslutte (forstå) av det ortodokse, men sterk nok til å igangsette tenkning utenfor gjenkjennelsen.

[W]hat forces us to think is 'the impower of thought', the figure of nothingness [...] the presense of an unthinkable in thought, which would be both its source and barrier [...] It is indeed a matter, as Artaud puts it, 'of bringing cinema together with the innermost reality of the brain', but this innermost reality is not the Whole, but on the contrary a fissure, a crack. (*Cinema 2* 2005:162)

Dette er det Deleuze, gjennom Antonin Artaud, kaller *tanken uten bilde*. Det er her ikke snakk om tenkning som en kognitiv operasjon, men som noe som igangsettes i møte med tankens sentrale kollaps. Tankens kollaps eller "impower" er det ortodokse tankebildets sammenbrudd i møte med noe som er for stort til at det kan gripes. Dette er kraftbildets mulige funksjon. Dets virtuelle egenskaper distribuerer en mangedobling av mening, for kraftfull til at våre skjemaer kan gripe den. Snakker vi med Deleuze, er tanken imidlertid mer enn våre kognitive skjemaer. Det kognitive systemet bryter sammen, men heller enn at dette

er alt, kan vi tenke oss at det i det samme øyeblikket skjer et møte med tankens kraft som har vært dekket av det ortodokse tankebildet. For tanken uten bilde er tanken i ”ren form”, tanken uten skjematisk innskrift, og derfor et forsøk på å tenke selve muligheten for tenkning; tankens kraft før den blir innskrevet med et tankebilde.

Slik kan vi postulere via Deleuzes konseptuelle univers, at det meningsfulle ved *Werckmeister Harmonies*, det som på en paradoksal måte gir mening selv om vi ikke forstår det, faktisk er *tenkning*, tenkning utenfor den ortodokse gjenkjennelsen, igangsatt av forskjellen, en ugripelig multiplisitet. For hvis vi tenker oss at identitetene/kategoriene (1) er gitt av forskjellene (2), kan vi se for oss at identitetene (som ikke naturlige størrelser) av og til må slippe noe gjennom maskene, og slik synliggjøre hva de dekker for, nemlig det forskjellige i verden og tanken uten bilde i mennesket. Gjennom Deleuze kan vi videre tenke oss at det nettopp er dette, det helt nye, det som ikke blir assimilert inn i det gamle som skaper den estetiske opplevelsen i møte med *Werckmeister Harmonies*. Vi kan se for oss at i *Werckmeister Harmonies* stråler forskjellen ut og endevender potensielle kategoriske plasseringer seeren forsøker å applisere på den. Og at i dette synliggjør den også kategoriens arbitraritet og til sist igangsetter den et møte med det som ligger forut for kategorien, en tanke som ikke er organisert, en forskjellstanke uten bilde.

Ved å anlegge et slikt blikk på forholdet mellom seeren og *Werckmeister Harmonies* får den estetiske opplevelsen en ny verdi. Kunsten blir ikke bare en negasjonens brudd med skjema, men også en positiv bevegelse, en igangsetter av tenkning. Det neoformalistiske bruddet er fortsatt med, for det første steget er å endevende det kognitive systemet. Det andre steget er å fremvise hva dette systemet dekker for, en tanke uten begrensninger, en tanke uten bilde.

Kapittel 6: Konklusjon



Oppsummering – brudd og skapelse

Werckmeister Harmonies er en film som skiller seg ut. Den er kompromissløs overfor seeren med sine ekstremt lange tagninger og tidvise fravær av handling. Mange vil finne den for ”vanskelig”, for treg og for lite underholdende. Jeg tror imidlertid at de som setter seg ned med et åpent sinn og lar seg overstrømme av filmens vakre bilder, vil få sin belønning i en seeropplevelse av de sjeldne. Jeg har allerede tatt utgangspunkt i det siste når jeg skrev denne oppgaven, og jeg har latt filmkritikerne støtte meg i at dette er en svært god film. Filmsosiologien kan innvende via Pierre Bourdieu at kritikerne, som meg, tiltrekkes av denne vanskelige forståelige filmen som ledd av vår habitus og plassering i et sosialt felt. Jeg tror imidlertid det er noe annet som står på spill. I Béla Tarr er vi vitne til en *auteur* som vil noe, som verken lar studiosystemet eller poetiske klisjeer innhente ham. Hos Béla Tarr møter vi tenkning. Hans samarbeid med Ágnes Hranitzky og forfatteren László Krasznahorkai, er i ferd med å avføde et av de mest spennende filmverkene i nyere europeisk filmhistorie. *Werckmeister Harmonies* igangsetter noe, både ved å bryte med det som har vært, og gjennom å skape noe nytt.

Bruddet skjer med konvensjonell film, med de forventningene seeren har, med det ortodokse tankebildet. Dette er også det første svaret på min problemstilling. En av effektene

Werckmeister Harmonies skaper i seeren ligger i det at den fremprovoserer fortolkning ved å operere med en tidvis utilgjengelig logikk, en forskjellslogikk som bryter med våre kognitive skjemaer. Seeren er imidlertid allerede rettet mot å forstå, noe som presser vårt skjematiske system i retning av mer og mer abstrakte løsninger for å få filmen til å henge sammen. Dette er fortolkningen. *Skapelsen* ligger i kraftbildene, en type bilder som ikke lar seg plassere i sammenhenger eller redusere til deler av en helhet, men som står frem i seg selv. Kraftbildene er nakne, nakne fordi de ikke kommuniserer noe til forståelsen. Men samtidig er de skitne, for selv om de ikke gir noe til forståelsen er de fulladet med mening, med et virtuelt nivå som virker forbi vår skjematiske struktur. *Skapelsen* ligger derfor også i effekten dette har på seeren, for selv om kraftbildene ikke forstås som sådan virker de i kontakt med tanken uten bilde.

Når jeg i problemstillingen spurte etter hva *Werckmeister Harmonies* igangsetter i seeren, er svaret derfor disse prosessene: brudd og skapelse, men også forsøk på narrativ forståelse, forsøk på å konstruere en fabel. Disse sidene betinger hverandre, og virker i mot hverandre. Vekselvirkningen mellom disse prosessene er også det som utgjør den estetiske opplevelsen, som var et annet moment jeg trakk frem innledningsvis. Denne har to deler, som er seeropplevelsens to aspekter, bruddet – den neoforalistiske forklaringen, og *skapelsen* – den positive deleuzianske forklaringen. Positivt og negativt må her ikke forstås normativt. *Negasjonen*, det negative, er del av en dialektisk bevegelse hvor identiteten, det ortodokse tankebildet, møter noe som det setter som en annen identitet, *Werckmeister Harmonies*, til en kamp hvor bare én kan eksistere fullverdig. Det ortodokse tankebildet slynger sine kategoriske skjemaer over filmen og forsøker å innordne den under det kjente, men i møtet med *Werckmeister Harmonies* må det ortodokse gang på gang gi tapt (bryte sammen). Denne tapelsen vil imidlertid alltid bare være midlertidig, det ortodokse faller alltid tilbake på plass, den skjematiske strukturen reetableres. *Det positive* er forskjellen, her skjer ikke møtet mellom identiteter, men mellom singulære punkter som settes i kontakt (kraftbilder settes i kontakt med tanken uten bilde). Den positive bevegelsen virker samtidig med negasjonen, men dens klareste virkninger fremtrer i de øyeblikk hvor det ortodokse tapes. Det skapende ligger i det at disse punktene ikke lar seg hente inn i identitetene, altså i de forstående skjemaene. De eksisterer på et plan utenfor disse, og i møtet med dette forskjellsnivået opplever en også at det er dette nivået som gir identitetene til den negative bevegelsen (det som gir det gitte). For kraftbildenes ikke-identiske kvaliteter og meningspluralisme knytter seg også til de sensori-motoriske bildene, og fremviser det sensori-motoriske skjemaets ikke-nødvendige eksistens, at det bare er ett av uendelig mange mulige skjemaer. Dette virker i sin

tur over på det ortodokse tankebildet som i møte med dette ser det ortodokse perspektiv som et perspektiv og ikke som en naturlig, rasjonalistisk instans. I møtet med *Werckmeister Harmonies* møter en noe som igangsetter tenkning, noe som ikke lar seg redusere til kunnskapen en allerede besitter, men som skaper noe nytt.

Poststrukturalisme vs. kognitivism – å snakke om det estetiske

Det siste spørsmålet i problemstillingen min var hvordan det ville fungere å kombinere kognitivistisk filmteori med poststrukturalistisk tenkning. Jeg gjorde dette med antakelsen om at de to perspektivene kunne utfylle hverandre, og slik til sammen gi et mer helhetlig bilde av hva som skjer mellom seeren og *Werckmeister Harmonies* enn det en av dem kunne ha gjort alene. Jeg startet med å skape en seermodell hvor jeg lot de to teoriene møtes i begrepene skjema og gjenkjennelse. Likheten i David Bordwells og Gilles Deleuzes diskusjon rundt hvordan mennesket organiserer informasjon er påtakelig, noe som blant annet henger sammen med en felles stamfar i Immanuel Kant. Likevel ligger det en avgjørende forskjell i implikasjonene av de to teoretikernes utlegninger av disse forholdene. Der kognitivismen er en nøytral og empirisk basert tilnærming, er poststrukturalismen preget av et kritisk perspektiv. Fordelen med dette var at jeg på den ene siden anskaffet meg et godt begrepsapparat og en god modell for å forklare seerens bevegelser (Bordwell), samtidig som jeg skapte meg en åpning for å strekke meg utover denne modellen (Deleuze). Ved å introdusere muligheten for et ekstra lag i tanken, åpnet jeg for å kunne snakke om det å ikke forstå som noe mer enn meningsløshet eller brudd. Dette gjorde også at jeg kunne anlegge en to-delt analyse, hvor jeg viste både hvordan de meningsbærende sensorimotoriske bildene og de meningsutsettende kraftbildene møtte seeren. Slik jeg har fremlagt de to perspektivene i denne oppgaven, kan en derfor si at de på mange måter har vist seg å være komplementære, og i tillegg at de har kunnet utfylle sider ved hverandre som har blitt mer eller mindre marginalisert i de respektive teoriene.

Når dette er sagt er der imidlertid en rekke innsigelser som kan reises. Den komplementariteten jeg her har satt opp, gjenspeiler for eksempel på ingen måte hvordan de to teoretiske diskursene blir sett på i academia (som jeg var inne på i innledningen). Det er vanskelig å sammenligne to så vidt forskjellige tenkemåter og begrepsapparat som Deleuzes og Bordwells. Det tydeligste utslaget av dette så vi gjennom hva som skjedde med kognitivistisk filmteori når jeg koblet skjemaet opp mot Deleuzes ortodokse tankebilde. Gjennom dette plasserte jeg de kognitivistiske funnene, ikke som en fullverdig beskrivelse av mennesket, men som en menneskelig begrensning. Selv om kognitivistisk teori

også fokuserer på begrensningene i vårt perseptuelle og kognitive apparat (for eksempel innstilthets-effekter, eller for den slags skyld phi-fenomenet), blir påvisningen av slike aspekter ikke problematisert. Deleuze etablerer på sin side en ”kritikk” av skjemaer og kategorier som noe som dekker for det forskjellige. Ved å plassere Bordwells seermodell innenfor det ortodokse tankebildet kunne jeg utvide diskusjonen om den estetiske opplevelsen til å omhandle mer enn bare brudd med skjema. Denne måten å bruke teori på kan imidlertid anses som problematisk, spesielt fra et kognitivistisk standpunkt. For forsøker ikke kognitivistisk filmteori nettopp å snakke om noe utenfor skjemaet, når de i senere tid har begynt å diskutere emosjoner? En kan spørre seg hvorvidt det var nødvendig å snakke om en tanke uten bilde, hvis jeg heller kunne ha diskutert dette som menneskets emosjonsapparat. Av dette følger i tillegg at jeg, heller enn å plassere kognitivistiske funn innenfor en poststrukturalistisk ramme, kunne ha reversert dette forholdet. De elementene jeg diskuterte via Gilles Deleuze kunne jeg vel også ha forklart via kognitivistisk emosjonsteori? Greg Smiths diskusjon rundt film og stemning kunne ha vært et slikt alternativ. I tillegg til å forklare følelsen av at bildene bar med seg noe mer som en virtualitet som virker utenfor gjenkjennelsen, kunne jeg ha diskutert dette som en emosjonell opplevelse, som en stemning igangsatt av filmen.

Et annet moment det kan rettes kritikk mot, er at jeg har benyttet meg av en forholdsvis enkel meningsdefinisjon, enklere enn den kognitivistisk filmteori vanligvis benytter seg av. Jeg har primært satt forståelse som det å forstå handlingen og helheten. Som jeg nevnte har for eksempel Per Persson en mer differensiert forståelse av hva mening er. Dette henger videre sammen med at jeg bare har behandlet deler av de kognitive/perseptuelle prosessene. Jeg har fokusert på de ”større” aspektene ved kognisjonen, primært narrative skjema. Og i dette har jeg ikke gitt særlig rom til diskusjon av persepsjonen og derfor heller ikke av perseptuell forståelse. For forståelse og mening er mer enn det å forstå sammenhengen mellom hendelser. Det er jo også snakk om å forstå hva en ser: et ansikt, en TV. Denne oppgaven hadde nok blitt rikere hvis jeg hadde drøftet et mer differensiert meningsbegrep og nyere emosjonsteori grundigere. Selv om plasshensyn og tid har hindret meg i å gjøre dette, tror jeg imidlertid ikke det endelige resultatet ville ha blitt særlig annerledes om jeg hadde trukket inn disse elementene: Når det gjelder det siste poenget (meningsdefinisjonen) er det nemlig slik at så lenge det er skjemabegrepet som definerer mening i kognitivistisk teori, vil de samme prosessene finne sted uansett hvilket meningsnivå en befinner seg på. Et skjema, på mikro- eller makronivå, vil alltid ha en utside, noe det ikke kan gripe. Denne utsiden, altså ikke-forståelsen, er et problem for kognitivistisk teori, et

problem fordi det å diskutere dette området som noe annet enn brudd med forståelsen raskt krever at en forlater en empirisk ramme. Til å ta tak i disse aspektene har jeg derfor funnet det gunstig å støtte meg på filosofer som Blanchot, Bataille og Deleuze. Min antagelse er at det kognitivistiske emosjonsbegrepet ikke kan bøte på problemet med ikke-forståelsen – i det minste ikke slik jeg har stilt dette her. Selv om en undersøkelse av gyldigheten av denne antagelsen ville ha vært en studie i seg selv, vil jeg kort formulere min begrunnelse for dette: Når ikke-forståelsen er koblet til hvilket repertoar av skjema en besitter, er det plausibelt å slutte at virkningen av det som ikke gripes av skjema også er koblet til tanken, om enn en tanke i utvidet forstand. Det uforståelige peker slik på den ene siden på en begrenset kunnskapsstruktur, men det peker også utover denne, gjennom fremhevingen av nettopp det uforståelige i seg selv, det hvis mening er skjult for oss. Som jeg siterte Paul Klee på, handler ikke kunsten om å fremvise det vi allerede har sett og allerede kjenner, men om å fremvise det vi ikke kan se, det nye og ukjente. Det kognitivistiske begrepsapparatet forholder seg for ofte til det første, til det kjente og normale. Skjemaene og emosjonene som diskuteres i kognitivistisk teori er stort sett hentet fra kognitivistisk forskning på hvordan disse prosessene fungerer i hverdagen. Dette gjør at kognitivismen er en nyttig retning når det gjelder å diskutere seerens basale bevegelser, de helt grunnleggende perseptuelle og kognitive operasjonene i mennesket. En slik drøfting av seeraktivitet har vært en viktig inspirasjon for denne oppgaven fordi den åpner for et perspektiv som ofte er fraværende i poststrukturalistisk tenkning. Likevel er begrensningene i den kognitivistiske tilnærmingen så store at en kan si det er en retning som er mangelfull når det gjelder å studere filmmediet fra et estetisk perspektiv.

Satt på spissen vil jeg si at problemet ligger i det paradokset at kognitivistisk filmteori, som faktisk henter sitt navn fra tenkningen, ikke evner å få frem den tenkningen som skapes i film og i seeren. De kognitive operasjonene som diskuteres minner mer om automatiserte handlinger enn om tenkning. Poenget er at en kunstopplevelse er noe annet enn en hverdagsopplevelse. Dette innebærer også at kunsten igangsetter prosesser i mennesket som er spesifikke for kunsten, eller mer korrekt: at et hvert singulært kunstverk igangsetter prosesser som er spesifikke for det singulære verket. Å ikke operere med dette som et utgangspunkt vil gjøre at en mister det spesifikke, det skapende og nye, nettopp de sidene ved et kunstverk som skaper den estetiske opplevelsen. I denne oppgaven har jeg, for å løfte ut det singulære ved *Werckmeister Harmonies*, skapt begrepet *kraftbildet*, et begrep som forsøker å betegne det kraftfulle ved *Werckmeister Harmonies'* bilder, en kraft som synes å komme fra en sameksistens i bildet, fra noe virtuelt som fordobler meningsinnholdet til en

slik grad at vårt skjematisk gjenkjennelsesoppsett ikke klarer å gripe det. Videre har jeg postulert at kraftbildene ikke bare skaper et slikt brudd, men at bildene også genererer noe nytt i seeren, en ny tanke. Dette har vært mitt sentrale poeng: film er skapelse, både som en kunstnerisk aktivitet og som noe som skjer i den som møter den. Det er dette *skapende* filmestetikken bør løfte frem, for det er disse sidene ved kunstverket, det singulære og nye, som gjør at en film som *Werckmeister Harmonies* kan skape opplevelser som vil være med enkelte mennesker resten av livet.

Kilder

Litteratur:

Adorno, Theodor W: *Notar til Litteraturen*, Det Norske Samlaget, Oslo (1992)

Adorno, Theodor W: *Estetisk Teori*, Gyldendal Norsk Forlag AS, Oslo (1998)

Arnheim, Rudolf: *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkley (1974)

Barthes, Roland: "Virkelighetseffekten" i *Basar – Norsk litterært tidsskrift*, Cappelens Forlag (Nr. 4, 1980)

Bataille, Georges: "Method of Meditation" i *The Unfinished System of Nonknowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis (2001)

Bataille, Georges: *Erotismen*, Pax, Oslo (1996)

Bataille, Georges: *The Absence of Myth*, (Ed. Michael Richardson), Verso (1994)

Bazin, André: "The Evolution of the Language of Cinema" i (Ed. Braudy & Cohen) *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, Oxford/New York (2004)

Bazin, André: *What Is Cinema? Vol I*, University of California Press (1967)

Bazin, André: *What Is Cinema? Vol II*, University of California Press (1971)

Bordwell, David: "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures" i (red. Rosen, Phillip) *Narrative, Apparatus, Ideology, a Film Theory Reader*, Columbia (1986)

Bordwell, David & Thompson, Kristin: *Film Art, an introduction*, McGraw Hill, Boston/London m.m. (2004)

Bordwell, David & Thompson, Kristin: *Film History, an introduction*, McGraw Hill, Boston/London m.m. (2003)

Bordwell, David: *Making Meaning*, Harvard University Press (1989)

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Routledge (1985)

Bordwell, David: *The Way Hollywood Tells It: Story and Style In Modern Film*, University of California Press (2006)

Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, Routledge (1992)

Carroll, Noël: "Film, Emotion, and Genre" i (red. Plantinga og Smith) *Passionate Views*, The John Hopkins University Press, Baltimore (1999)

Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror, and Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York/London, (1990)

Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press (1990)

Cunningham, John: *Hungarian Cinema, from coffee house to multiplex*, Wallflower Press, London (2004)

Daly, Fergus & Le Cain, Maximilian: "Waiting for the Prince, an Interview with Béla Tarr" i *Senses of Cinema*, (Januar 2001)

DeLanda, Manuel: *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Continuum, London/New York (2002)

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Anti-ødipus, kapitalisme og schizofreni*, Spartacus (2002 [1972])

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus*, Continuum, London/New York (2004)

Deleuze, Gilles: *Bergsonism*, Zone Books, New York (1991)

Deleuze, Gilles: *The Brain is the Screen*, intervju i *Cahiers du Cinéma* (nr.380, Februar 1986, s.25-32)

- Deleuze, Gilles: *Cinema 1, The Movement Image* [*Cinéma 1, l'Image-Mouvement*], Continuum, London/New York, (2005[1983])
- Deleuze, Gilles: *Cinema 2, The Time Image* [*Cinéma 2, l'Image-Temps*], Continuum, London/New York, (2005[1985])
- Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition* [*Différence et Répétition*], Continuum, London/New York (2004 [1968])
- Deleuze, Gilles: *Proust og Tegnene* [*Proust et les signes*], Samlerens Bogklub, Fredriksberg (2003[1964])
- Deleuze, Gilles: *What is Philosophy?* [*Qu'est-ce que la philosophie?*], Verso, New York/London. (2003 [1991])
- Derrida, Jacques: "Différance" i (red. Karin Gundersen) *Jacques Derrida: Dekonstruksjon: Klassiske tekster i utvalg*, *spartacus, Oslo (2006)
- Derrida, Jacques: *Lovens Makt, autoritetens mystiske grunnlag*, *spartacus, Oslo (2002)
- Derrida, Jacques: "Struktur, tegn og spill i menneskevitenskapenes diskurs" i (red. Karin Gundersen), *Jacques Derrida: Dekonstruksjon: Klassiske tekster i utvalg*, *spartacus, Oslo (2006)
- Derrida, Jacques: "This Strange Institution Called Literature" i (ed. Attridge, David) *Acts of Literature*, Routledge, London (1992)
- Flattun Rogndokken, Trine & Ohldieck, Hans Jacob: "Noen momenter fra poststrukturalismens tilblivelse" i *Prosopopeia* nr.3 2006
- Flaxman, Gregory: *The Brain Is The Screen, Deleuze and the Philosophy of Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London (2000)
- Fosshem, Hallvard J: *Filmteori en antologi*, Pax Forlag, Oslo (1999)
- Foucault, Michel: "Maurice Blanchot: The Thought from Outside" i *Foucault/Blanchot*, Zone Books, New York (1990)

Foucault, Michel: *Tingenes Orden. En arkeologisk undersøkelse av vitenskapene om mennesket [Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines]*, *Spartacus, Valdres, Oslo (2006 [1966])

Freeland, Cynthia A: "The Sublime in Cinema" i (Plantinga & Smith red.) *Passionate Views, Film, Cognition, and Emotion*, The John Hopkins University Press, Baltimore (1999)

Grodal, Torben: *Cognition, Emotion and Visual Fiction. Theory and typology of affective patterns and genres in film and television*, University of Copenhagen (1994)

Heidegger, Martin: *What is called Thinking?* Harper & Row, New York (1968)

Helstrup, Tore og Kaufman, Geir: *Kognitiv Psykologi*, Fagbokforlaget (2000)

Iser, Wolfgang: "The Reading Process, A Phenomenological Approach" i (ed. David Lodge) *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Longman, London/New York (1988)

Kant, Immanuel: *Kritikk av dømmekraften [Kritik der Urteilskraft]*, Pax Forlag, Oslo (1995[1790])

Kant, Immanuel: *Kritikk av den rene fornuft [Kritik der reinen Vernunft]*, Pax Forlag, Oslo (2005[1781/1787])

Klinger, Gabe: "Hope Deep Within, Béla Tarr's Werckmeister Harmonies" i *Senses of Cinema*, (December 2000)

Krasznahorkai, László: *The Melancholy of Resistance [Az ellenállás melankóliája]*, New Direction Books, New York (2000 [1987])

Lübcke, Poul (red.): *Filosofileksikon*, Zafari forlag, Oslo (1996)

Lundemoe, Trond: *Bildets oppløsning. Filmens bevegelse i historisk og teoretisk perspektiv*, Spartacus Forlag AS, Oslo (1996)

Lundh, Montgomery og Waern: *Kognitiv Psykologi fra oppmerksomhet til tenkning*, Ad Notam Gyldendal (1996)

- McKibbin, Tony: "Cinema of Damnation, Negative Capabilities in Contemporary Central and Eastern European Film" i *Senses of Cinema*, (December 2004)
- Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" i *Screen* (16:3, s.6-18) gjentrykket i *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press (1989)
- Münsterberg, Hugo: *The Film, A Psychological Study*, Dover Publications Inc (1970[1916])
- Nietzsche, Friedrich: "Om sannhet og løgn i utenommoralsk forstand" i (red. Lægneid og Skorgen) *Hermeneutisk lesebok, *spartacus*, Oslo (2001)
- Nietzsche, Friedrich: *Moralens oprindelse*, DET lille FORLAG, Frederiksberg (2002[1887])
- Nietzsche, Friedrich: *The Will to Power*, Vintage Books, New York (1968)
- Persson, Per: *Understanding Cinema: Constructivism and Spectator Psychology*, Stockholm University, Stockholm (2000)
- Pettersen, Helge: *Nietzsche – Lidelse og Menneskedannelse*, Ariadne Forlag, Bergen (1991)
- Plantinga, Carl & Smith, Greg: *Passionate Views, Film, Cognition, and Emotion*, The John Hopkins University Press, Baltimore (1999)
- Rajchmann, John: *The Deleuze Connections*, The MIT Press, Cambridge/London (2000)
- Rancière, Jacques: *Film Fables*, Berg, Oxford/New York (2006 [2001])
- Rapfogel, Jared: "Family Nest/The Outsider/The Prefab People" i *Cineaste* (Spring 2006), fra *Academic Research Library*, pg.62
- Romney, Jonathan: "Outside the Whale" i *Sight and Sound* (April 2003)
- Shaviro, Steven: *Passion & Excess, Blanchot, Bataille and Literary Theory*, The Florida State University Press, Tallahassee (1990)
- Sjkløvsj, Viktor B: "Kunsten som grep" i (red. Kittang m.fl.) *Moderne Litteraturteori en antologi*, Universitetsforlaget, Oslo (1991)

Smith, Greg: "Local Emotions, Global Moods, and Film Structure" i (ed. Plantinga, Carl og Smith, Greg) *Passionate Views – Film, Cognition and Emotion*, The John Hopkins University Press, Baltimore (1999)

Smith, Greg: *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press (2003)

Internettkilder:

Bordwell, David: "A Case for Cognitivism" i *Iris* (no.9, 1989), tilgjengelig på:
http://www.geocities.com/david_bordwell/caseforcog1.htm (Sist tilgjengelig: 31.05.2007)

Bradshaw, Peter: "Werckmeister Harmonies" i *The Guardian* (Friday April 18, 2003):
http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Guardian_review/0,,938755,00.html
(31.05.2007)

French, Phillip: "Werckmeister Harmonies" i *The Observer* (Sunday 20, 2003):
http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Observer_review/0,,939924,00.html
(31.05.2007)

Williams, Richard: "Deep Waters" i *The Guardian* (Saturday April 19, 2003):
<http://film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,,938092,00.html> (31.05.2007)

Filmer av Béla Tarr:

Werckmeister Harmóniák [*Werckmeister Harmonies*] Ungarn/Tyskland (2000)

Regi: Béla Tarr

Manus: László Krasznahorkai og Béla Tarr, basert på *The Melancholy of Resistance* [*Az ellenállás melankóliája*] av Krasznahorkai fra 1987

Med: Lars Rudolph (János Valuska), Peter Fitz (Herr Eszter), Hanna Schygulla (Tünde)

Musikk: Mihály Víg

Produsenter: Franz Goëss, Miklós Szita, Joachim von Vietinghoff, Paul Saadoun

Almanac of Fall (*Őszi almanach* 1985)

Damnation (*Kárhozat* 1987)

Family nest (Családi tűzfésze 1979)

The Man from London (A Londoni férfi 2007)

The Outsider (Szabadgyalog 1981)

The Prefab People (Panelkapcsolat 1982)

Prologue i Visions of Europe (2004)

Satantango (Sátántángo 1994)

Macbeth (1982)

Andre filmer:

Angelopoulos, Theo: *To Livadi pou dakryzei (2004)*

Antonioni, Michelangelo: *Proffessione: Reporter (1975)*

Bergman, Ingmar: *Viskningar och Rop (1972)*

Buñuel, Luis: *Un Chien Andalou (1929)*

Dreyer, Carl: *La Passion de Jeanne d'Arc (1928)*

Fellini, Federico: *La Dolce Vita (1960)*

Godard, Jean-Luc: *Weekend (1967)*

Greenaway, Peter: *The Falls (1980)*

Herzog, Werner: *Jeder für sich und Gott gegen alle (1974)*

Hitchcock, Alfred: *Repet (1948)*

Jancsó, Miklós: *The Confrontation* (1969), *Red Psalm* (1972)

Kaurismäki, Aki: *Calamari Union* (1985)

Lynch, David: *Eraserhead* (1977)

Tarkovskij, Andrei: *Stalker* (1979), *Offret* (1986)

van Zant, Gus: *Gerry* (2002), *Elephant* (2003), *Last days* (2005)

Welles, Orson: *Citizen Kane* (1941)